

ART VERSUS SOCIÉTÉ SOUMISSION OU DIVERGENCE?

Sous la direction d'Hervé Fischer

M@gm@ Revue internationale en sciences humaines et sociales

vol.18 n.2 2020



www.analisiqualitativa.com
magma@analisiqualitativa.com

Revue fondée et dirigée
par le Sociologue Orazio Maria Valastro

Observatoire Processus Communications
Association Culturelle Scientifique
Catania - Italy



M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditoriale : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

ART versus SOCIÉTÉ : soumission ou divergence ?
Vol.18 n.02 Mai Août 2020
Sous la direction d'Hervé Fischer

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catania (Italy)

Nous vous invitons à nous soutenir avec un don en ligne en nous aidant à poursuivre notre politique de libre accès aux publications scientifiques dans le domaine des sciences humaines et sociales.
PayPal email: info@analisiqualitativa.com.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie

M@gm@
Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

Direction scientifique
Orazio Maria Valastro

ART VERSUS SOCIÉTÉ : SOUMISSION OU DIVERGENCE ?

SOUS LA DIRECTION DE

HERVÉ FISCHER

M@gm@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

ART versus SOCIÉTÉ : soumission ou divergence ?
Sous la direction d'Hervé Fischer
M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales
vol.18, n.2, 2020, ISSN 1721-9809

Sommaire

Soumission ou divergence ?
Hervé Fischer - France et Canada

La crise planétaire en appelle à une campagne planétaire pour un art philosophique et éthique qui questionne la *« normalité »* politique, économique, sociale, mais aussi artistique qui nous a conduits à cette catastrophe. C'est le propos de mon manifeste pour un art actuel face à la crise. Les deux numéros spéciaux de M@GM@ sous le titre ART versus SOCIÉTÉ vont réunir une quarantaine d'artistes, historiens et sociologues de l'art, philosophes et écrivains d'une vingtaine de pays, qui s'interrogent sur l'évolution de nos rapports entre art et société dans leurs différentes cultures, mais qui convergent souvent dans leurs analyses souvent très critiques sur les mêmes causes mondiales. Les espoirs qu'ils évaluent et expriment diversement esquissent un panorama planétaire lucide. Soumission ou divergence ? L'art doit changer le monde. Ce sont les deux coups de gong qui résonnent dans cette publication en réponse à l'invitation d'Orazio Maria Valastro que je remercie vivement.

L'art du corps autobiographique: mythanalyse du souffle sensible de l'écriture de soi
Orazio Maria Valastro - Italie

Alors que la modernité a cru pouvoir se construire sur l'élimination de la pensée mythique et l'avènement d'une société du divertissement, dans les heures vides d'une humanité qui a sécularisé la conscience et nous limite à une vie quotidienne profane, l'écriture autobiographique apparaît comme une démarche poétique, mythobiographique, qui renoue avec la fragilité sacrée de la vie et nous donne accès à d'autres rythmes de vie et de pensée que ceux des contraintes triviales. Les fabulations du corps autobiographique nous dévoilent une humanité qui n'est pas réductible à la matérialité du monde. L'esthétique relationnelle de l'écriture autobiographique nous permet d'échapper au temps linéaire de l'histoire de vie et de recréer les relations et les liens dont nous nous étions privés, de les regénérer et de redécouvrir l'être-ensemble. C'est ce qui donne son caractère sacré à l'art autobiographique, à la création autopoïétique de soi, pour redevenir des êtres conscients, et métamorphoser la vie en œuvre d'art. Nous nous convertissons ainsi à la vérité de la vie. L'incertitude de notre conscience, notre sentiment du provisoire se muent en une création esthétique qui transcende notre expérience personnelle en inscrivant la vie dans le mouvement de l'écriture.

Quelques idées sur l'art, la société et quelques points de fuite
Rafael Acosta - Cuba

Ce texte analyse les différentes articulations, négations, inter-influences, significations et variations possibles de la relation entre l'art et la société. L'art dit contemporain s'est appauvri en délaissant les débats idéologico-esthétiques d'antan. Le marché l'a transformé en un simple produit financier et a conduit à une *« esthétisation de la réalité »* qui ruine ses fondements culturels et spirituels. Examinant l'influence du contexte sociétal et ses évolutions, l'auteur montre que la perte de sens généralisée de l'art actuel a entraîné aussi sa perte de force expressive. Or s'il perd son sens, le monde iconographique devient inutile et ne sert plus que des intérêts mesquins ou simplement utilitaires comme la publicité commerciale. Malgré le tableau profondément critique que l'auteur expose ici, il voit encore une lueur d'espoir qui pourra nous venir des artistes authentiques et de quelques penseurs qui gardent une conception optimiste du monde des images et croient encore dans la puissance idéologique de l'art.

Moi \ l’art \ nous

Carlos Altamirano - Chili

Ce texte expose ma relation avec l’art pendant la période qui va des années 1970 au Chili jusqu’à aujourd’hui. En ce sens, il constitue un exercice de mémoire sur les réflexions et les formes que mon travail a adoptées dans le cadre des conditions successives de vie que j’ai rencontrées à chaque instant et qui ne m’ont pas été indifférentes. Mon travail ne surgit pas d’un espace lointain et caché, mais de chemins partagés avec d’autres qui vivent et travaillent dans le contexte spécifique de cette histoire et de ce territoire. Je construis à partir de ce que je suis, là où je suis, qui se souvient de ce qu’il a vu et dit ce qu’il voit.

Le Grand Dépotoir

Julien Blaine - France

Après avoir mis fin en 2005 à son activité performatrice, Julien Blaine a décidé en 2020 de mettre fin aussi à son activité d’artiste visuel et de se débarrasser de toute la production qu’il a accumulée pendant sa vie en organisant à la Friche de Marseille ce qu’il a intitulé ironiquement Le Grand Dépotoir. Il y a rassemblé et accroché toutes ses œuvres visuelles et chacun y a été invité à venir y choisir une œuvre à emporter gratuitement. La radicalité d’un tel geste et de son intitulé provocateur, qui frise avec l’autodérision de l’artiste, le mépris du sacro-saint marché de l’art et la négation du fétichisme de l’œuvre d’art, totalement inédit dans l’histoire de l’art, n’a pas manqué de surprendre et d’être salué internationalement. Julien Blaine en raconte ici le déroulé, qui a commencé de façon inattendue et rocambolesque avec la soudaine interdiction gouvernementale de tout rassemblement en raison de la pandémie de la Covid 19 et de l’instauration de la distanciation sociale et du confinement obligatoire, ajoutant du piquant à l’événement.

L’art est toujours politique : le politique n’est pas l’art

Roger D’Hondt - Belgique

L’État Providence à court d’argent, peu disposé à subir les démarches trop critiques des pratiques artistiques, trouve de plus en plus une alternative dans le financement privé bientôt érigé en politique néolibérale de la culture qui semble avoir fait merveille aux États-Unis et qui prend volontiers le relais. Car il y trouve son compte dans un mécénat intéressé à faire valoir sa légitimité et à écarter les troublions. Mais l’art ainsi domestiqué, sans débat public, ou sans subsides publics, est comme une tragédie où l’artiste finit par ne pas quitter son atelier ou disparaît dans la foule. L’art menace alors de se retrouver dans un état comateux.

Journaliste et critique d’art

Marie-Laure Desjardins - France

Dans son texte, l’auteur décrit comment l’art est entré dans sa vie de journaliste et comment il a élargi le périmètre de ses engagements. Elle dresse un constat sur son métier dans le monde de l’art et prend position pour une information indépendante dont l’action prioritaire est la transmission de la parole des artistes.

Le grain de sable et le bâton

Philippe Fertray - France

Le voyage fut ma première école. Je suis parti du dessin et de la peinture pour me construire une place dans le monde. L’écriture puis l’imagerie numérique sont venus ajouter quelques compétences à mes velléités de refaire le monde en mieux. Mon peu de fortune dans la société marchande et mes tendances à l’humour m’ont mené sur des scènes de théâtres où je moque désormais les agitations compulsives humaines. L’art c’est une qualité de regard que l’on veut bien porter sur le monde au service d’une quête humaniste et pacifiste. Dans cette mesure, le théâtre est un art total nourri de toutes les autres disciplines artistiques. Il n’autorise aucune tricherie. Il suppose le courage physique de se présenter aux autres tel qu’en soi-même. L’humour, quant à lui, est un moteur auxiliaire, un retour à l’enfance, une posture légère face à la lourdeur des trivialités humaines. L’humoriste est souvent un grain de sable dans la pensés dominante. Il marche sans bâton tel l’imbécile (in becilus). Il traverse le monde en chantant des chansons.

Un magma poétique ? Ou bien... ?

Jean-Pierre Giovanelli - France

L'époque de bouleversements que nous vivons depuis l'accélération des phénomènes de communication immédiate, de la technologie du tout numérique et du maillage multimédia des réseaux sociaux nous oblige à repenser complètement les idées auxquelles nous sommes attachés dans tous les domaines et notamment dans notre pratique artistique. Cette mutation est une révolution et le drame culturel se joue à notre insu. Jamais notre pensée n'a été soumise à une telle dépression. Effet subliminal : la technoscience numérique va permettre d'accéder par effraction à la pensée de l'autre, de la modifier à loisir pour le meilleur et aussi pour le pire, reposant en termes inédits la question majeure du rapport des artistes à la société.

Zanis Waldheims : une interprétation géométrique de la société

Raymond Guy - Canada

Ce texte analyse la géométrisation des structures sociales telle que l'a conçue l'artiste et philosophe Zanis Waldheims (1909-1993). Motivé par les bouleversements de sa vie suite aux tumultes politiques survenus dans son pays d'origine, la Lettonie, immigré en 1952 à Montréal (Canada), il a questionné le rapport entre l'individu et la société qu'il appelle *« l'Institut »* (les instances institutionnelles de la société). Il a consacré quarante ans de sa vie à créer 651 œuvres d'art géométrique, une cinquantaine de sculptures, une multitude de figures, d'esquisses et de textes qui expriment sa quête de sécurité et de paix. Waldheims croyait que la géométrisation permet une pensée plus libre et plus objective, donc plus humaniste et plus universelle de l'individu face aux forces institutionnelles qui brouillent la compréhension du *« moi »* par rapport à *« autrui »*, en libérant l'esprit de la pensée linéaire et des manipulations verbales partisanes. La présente étude s'appuie sur l'analyse des œuvres et des textes de Zanis Waldheims conservés par Yves Jeanson, collaborateur et ami qui a côtoyé l'artiste pendant 19 ans.

Entre beauté du geste, règles du jeu et sport de combat : un point de vue

Jean-Marc Huitorel - France

Où l'on traitera de deux domaines en apparence fort éloignés… Où il sera question de quelques points historiques, d'une modernité commune à partir de 1860. Où il faudra cependant se méfier des analogies faciles. Où l'on verra pourtant combien le sport est un formidable pourvoyeur de forme(s). Où l'on montrera qu'au-delà des objets, le sport inspire des attitudes, des agencements et toutes sortes d'œuvres dont le médium n'est pas le plus important. Où l'on remarquera cependant de nouvelles formes de rapport au réel, dans un paysage artistique aux frontières de plus en plus floues et qu'il convient cependant de toujours tracer avec un maximum de précision. Où l'on défendra une conception de l'art fondée sur sa dimension anthropologique et sur sa fonction de représentation, sur son engagement. Où il sera question aussi de jeu et de combat dans un contexte social saturé de rencontres et d'affrontements.

Peut-on être sociologue, artiste et écrivain ?

Urs Jeaggi - Suisse et Allemagne

Graciela Schmilchuck - Mexique

Ces propos sont extraits d'échanges verbaux en français entre Graciela Schmilchuck et Urs Jaeggi tenus en juin 2020 à Berlin, et de textes publiés de Jaeggi, traduits de l'espagnol et de l'allemand et entrelacés par Hervé Fischer, (Arte por todos lados y proyectos, Facultad Universidad autónoma del Estado de México, 2013).

Littérature, éthique, droit : des liaisons dangereuses

Peggy Larrieu - France

Peut-on assigner une fonction éthique à la littérature sans pour autant la dénaturer, la finaliser, la réduire à l'instrumental ? On sait depuis les travaux de Ricoeur que la fiction littéraire peut être considérée comme un *« laboratoire du jugement moral »* et qu'il existe des liens entre le narratif et le prescriptif. Non seulement le prescriptif est nécessairement formulé sur le mode du narratif, mais le narratif est en tant que tel porteur d'exigences éthiques. Cette approche de la littérature, impliquant le lecteur dans des conflits de valeurs et de normes et lui offrant un enseignement par expérience imaginative, est défendue par certains philosophes comme Martha Nussbaum, dont les travaux trouvent actuellement un écho important dans les études juridiques. Cela étant, peut-on considérer la littérature en elle-même comme une entreprise fondamentalement

éthique ? La question doit demeurer ouverte si l'on veut éviter de faire de la littérature un catalogue de prescriptions. Son rôle n'est pas de prescrire une certaine morale. Car elle est justement un moyen pour exprimer la complexité qui caractérise la vie éthique.

Une pièce de souveraineté : le projet de György Galántai et Artpool « World Art Post »

Zsuzsa László - Hongrie

Artpool prend en compte le contexte social dans lequel elle opère et qu'elle doit réinterpréter perpétuellement comme un système holarchique. Un système sans hiérarchies traditionnelles, qui peut continuer à relier Artpool au monde entier aussi bien qu'à son environnement social local, comme elle le fait depuis 1982, mais de manière encore plus radicale, par des réseaux de communication de plus en plus nombreux.

Futurisme et engagement politique

Giovanni Lista - France

Le futurisme, en tant que mouvement fondateur des avant-gardes historiques préconisant l'*« art-action »* fait de l'artiste un être à part entière, un militant engagé pour l'avènement d'un monde nouveau, un activiste pragmatique qui se trouve continuellement au centre d'une dialectique d'échanges entre la société et la culture, contre la vieille figure romantique de l'artiste enfermé dans son aristocratique isolement.

Pourquoi l'art a-t-il cessé d'être subversif ?

Clemente Padin - Uruguay

On a pensé pour diverses raisons que l'art nous permet de lutter pour défendre nos droits en raison de son caractère soi-disant subversif contre la nature arbitraire du pouvoir. Cependant, l'art est aussi innocent qu'une brique, qui permet aussi bien de construire une maison, que de casser la tête de quelqu'un. Cela a tenu au fait que le système socio-économique a réussi à transformer l'artiste, le producteur d'art, en *« chien de compagnie »* des puissants de ce monde. Personne ne penserait à mordre la main de celui qui le nourrit. La pandémie de la Covid-19 n'a fait qu'aggraver la situation, avec ses pertes d'emplois et d'investissements, et pire encore, l'attitude de nombreux potentats qui tournent le dos aux demandes du peuple, insensibles à la douleur et à l'oppression de leurs frères.

La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur)

Hervé Fischer - France et Canada

Moira Cristiá - Argentine

La RedCsur fonctionne comme un corps en mutation, une organisation de connexions et d'affections qui a cherché à articuler sa position géopolitique dans un champ d'horizontalité. Là, les façons de faire, de penser, de désirer et de travailler ensemble peuvent se développer dans un espace d'écoute réciproque, pour celles et ceux qui ne sont plus parmi nous et pour ceux qui sont à venir, où les spectres du passé peuvent venir se loger dans le présent non synchrone que nous habitons, et nous léguer les puissances qui sommeillent et que nous cherchons à réactiver. Le Réseau est un exercice actif d'imagination politique qui organise ses forces à partir des frontières en competition : il ne construit donc pas de positions dans l'espace à partir d'antagonismes limités et fermés, mais il fait face aux différences du contingent et de l'instable, en tension dans les marges du possible. Le Réseau est l'inachevé, c'est le possible. C'est ce qui a été, ce qui peut être (et ce qui sera).

Mémoire sauvage : art vert

Guy Sioui Durand - Canada

Cet essai discute du fait social total qu'est la Technologie. Elle *« est désormais avec nous et en nous »*. Proposant une définition de société globale anthropocène technologique capitaliste hypermoderne toxique, j'analyse les deux grands défis d'autodestruction qu'elle nous pose : l'environnement planétaire et les dénis et oublis culturels du réel. J'énonce mon parti pris pour l'art écologique, sans autre alternative, en insistant sur mon ancrage éthique et esthétique, la résurgence de la vision du monde et des luttes militantes de celles et ceux que j'appelle les Chasseurs / Chamanes / Guerriers de l'art autochtone, tant en contextes réels que comme réalités virtuelles.

L’intervention urbaine un genre démocratique

Alain Snyers - France

L’artiste à travers sa pratique de l’art qui agit dans l’espace social occupe ainsi de ce fait une position d’abord d’observateur puis, selon son positionnement, de critique. Cette *« fonction »* particulière et engagée affirme la volonté non seulement d’indépendance mais aussi et surtout celle de la liberté de création. Par le langage de la création, l’artiste est en mesure de porter un regard critique sur son environnement social et d’initier des formes artistiques liées au fonctionnement des sociétés démocratiques. Parmi la diversité des pratiques artistiques possibles, l’intervention urbaine, manœuvre ou performance, peut se lire et se comprendre comme l’expression de quelques fondamentaux de l’idéal démocratique. Le développement de ces pratiques éphémères au moment notamment de la Guerre froide au cours des années 70, illustre les liens entre expression artistique et aspirations démocratiques. Les fondements de ces multiples démarches et expérimentations, au-delà de leurs formes et esthétiques, demeurent toujours d’actualité, ce qui les définit comme un genre artistique véritablement transversal.

Bourreau ! Montre ma tête au peuple, elle en vaut la peine…

Denys Tremblay - Canada

Nous sommes dans le *« siècle des lumières périphériques »*. Femmes, autochtones, noirs, régions, sexualités alternatives, et tous ceux vivant en périphérie des dominateurs du statu quo, revendiquent leur juste place au soleil. Les artistes n’échappent pas à ce *« périphérisme obligé »* car le système de l’art d’aujourd’hui n’est là que pour donner un *« supplément d’âme »* aux riches et à la finance. L’artiste s’appuie sur l’évolution de certaines pratiques environnementales en art, dont la sienne, pour découvrir de nouvelles éthiques de la mise en forme dans la singularité collective. Le travail des novateurs sera dorénavant de tenter d’hybrider le réel et l’art afin qu’ils *« s’augmentent »* et qu’ils se réparent mutuellement en mouvements simultanés. L’auteur anticipe *« une vision périphérique structurée de l’art »*, une *« roivolution »* permettant d’éviter le transfert d’une oppression par une autre censée la corriger. Plus, il propose une déclaration des devoirs des artistes périphériques.

Contre la résignation

Horacio Zabala - Argentine

L’auteur interprète l’influence du *ready-made* de Marcel Duchamp sur l’art contemporain, aujourd’hui fondé sur le principe *« tout se vaut »* et *« tout est art »*. Affirmer l’absence de critères artistiques empêche la compréhension des différences, tend à ignorer et à dissoudre la perception critique de la culture, et en particulier à banaliser l’expérience esthétique des œuvres d’art. Aujourd’hui, tout doit être visible, négociable et communicable. Mais, notre propre conscience nous dit que c’est le moins visible, le plus négligé, qui demeure le plus durable et le plus imprévisible. Si l’art n’apporte pas des alternatives incontournables à l’abus de pouvoir des médias de masse, ce sont ceux-ci qui vont prendre sa place et disqualifier les questions que pose l’art. Si l’art n’introduit pas des facteurs de différenciation dans les œuvres, s’il ne se soustrait pas à l’abus de pouvoir que les industries médiatiques exercent, ce sont les produits de ces industries qui remplaceront l’œuvre d’art et disqualifieront la réflexion sur l’art.

Manifeste pour un art actuel face à la crise planétaire

Hervé Fischer - France et Canada

Le manifeste a été traduit dans de nombreuses langues. Voici quelques-unes de ces traductions et l’appel à signature.

Soumission ou divergence ?

Hervé Fischer

magma@analisiqualitativa.com

Philosophe et artiste multimédia, de nationalité française et canadienne, son travail a été présenté dans de nombreux musées internationaux et biennales ; fondateur et président de la Société Internationale de Mythanalyse (Montréal, Québec-Canada) ; directeur de l'Observatoire international du numérique, Université du Québec ; ancien élève de l'École Normale Supérieure, pendant de nombreuses années il a enseigné la Sociologie de la culture et de la communication à la Sorbonne, et il a aussi été professeur à l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs.



Signalisation sur le parvis du Centre Pompidou de l'exposition « Hervé Fischer et l'art sociologique », 2017 (photo Laurence Honnorat).

Abstract La crise planétaire en appelle à une campagne planétaire pour un art philosophique et éthique qui questionne la *« normalité »* politique, économique, sociale, mais aussi artistique qui nous a conduits à cette catastrophe. C'est le propos de mon manifeste pour un art actuel face à la crise. Les deux numéros spéciaux de M@GM@ sous le titre ART versus SOCIÉTÉ vont réunir une quarantaine d'artistes, historiens et sociologues de l'art, philosophes et écrivains d'une vingtaine de pays, qui s'interrogent sur l'évolution de nos rapports entre art et société dans leurs différentes cultures, mais qui convergent souvent dans leurs analyses souvent très critiques sur les mêmes causes mondiales. Les espoirs qu'ils évaluent et expriment diversement esquissent un panorama planétaire lucide. Soumission ou divergence ? L'art doit changer le monde. Ce sont les deux coups de gong qui résonnent dans cette publication en réponse à l'invitation d'Orazio Maria Valastro que je remercie vivement.

Manifeste pour un art actuel face à la crise planétaire

Les analyses abondent de tous horizons pour changer nos paradigmes, nos valeurs, nos gouvernances politiques, économiques, sociales, écologiques, culturelles, locales aussi bien que planétaires et nos comportements individuels, pour repenser nos pratiques de santé publique, d'éducation, de commerce, revaloriser la société civile face aux logiques surplombantes de nos gouvernants. Tout y passe, contradictoirement souvent. Mais force est d'entendre le silence assourdissant d'un grand absent de ce concert d'appels urgents à mutations : l'art. Pourtant dans le domaine de l'art aussi, la *« normalité »* qui nous a menés à une catastrophe planétaire doit être profondément repensée.

La créativité individuelle du *« n'importe quoi est art »* initiée par Dada, Fluxus, le happening, les installations les plus diverses, a eu ses vertus créatives, on ne saurait le nier. Mais cette liberté extrême, qui nous libérait des poncifs de l'art et de la société, et célébrait l'alliance de l'art avec la vie, a inévitablement, comme l'avant-gardisme exacerbé des années 1960-70, atteint un degré de caprice individuel, de saturation, de non-sens et d'épuisement de ses modalités expressives, qui en détournent aujourd'hui le public élitiste, et auxquelles le grand public n'a jamais adhéré. Et c'est sans compter que le monde a considérablement changé entre temps, appelant à de nouveaux engagements artistiques.

Quant au *« market art »* globalisé, trop souvent vide de sens et médiocre, sa fibre marchande l'a réduit à un simple produit financier de spéculation entre les quelques mains de collectionneurs richissimes, faiseurs et défaiseurs de côtes outrancières qui éclateront comme des bulles irisées de savon. Il n'est même plus le *« supplément d'âme »* du capitalisme déréglé qui l'a instrumenté, mais un vulgaire placement : faits du prince, ports francs et enchères. Cette dérive ahurissante a tué le marché traditionnel des collectionneurs et des galeries qui aimaient fidèlement les artistes qu'ils soutenaient durablement. Ceux-ci en sont réduits à devenir des artisans commerçants de redites esthétiques pour nouveaux riches ou, s'ils préfèrent demeurer des explorateurs authentiques du monde actuel, de petits autoentrepreneurs marginaux et miséreux dans un marché mondial qui les ignore et les réduit à quêter aux portes des programmes de bienfaisance des institutions culturelles gouvernementales, s'il en existe dans leur pays.

Nous sommes aujourd'hui confrontés à un bouleversement planétaire qui ne permet plus ce laisser aller *« normalisé »*. La crise, avec ses paradoxes inconciliables entre l'économie, l'écologie, la santé publique et le respect de l'homme, nous a enfermés dans un labyrinthe dont nous ne trouvons plus l'issue. Il nous faut pourtant agir rapidement pour survivre dans ce vortex obscur en accélération. Face aux dangers planétaires, la spirale verticale des philosophes postmodernes a perdu toute crédibilité. Comment peuvent-ils nier, comme s'y obstinent aussi les mathématiciens en astrophysique, et alors qu'elle est démontrée en géologie et dans les sciences de la vie, la singularité puissante de la flèche du temps dans notre histoire humaine, sous tension créatrice entre entropie et néguentropie, en rupture avec la répétition, la sélection et l'adaptation darwinienne, créant des divergences irréversibles. Il faut repenser l'art et la société, l'un autant que l'autre, qui sont inséparables, pour saisir de nouvelles chances dans cette disruption mondiale.

Tout ce qui est réel est fabulatoire, tout ce qui est fabulatoire est réel, mais il faut savoir choisir des fabulations porteuses d'espoir collectif et éviter les hallucinations toxiques qui nous ont conduit à cette crise mondiale qui n'en finit plus avec son cortège de souffrances humaines. Il faut donc en finir avec le cynisme de la résignation postmoderne aussi bien qu'avec l'irresponsabilité de l'aventurisme anthropocène, avec l'errance insignifiante du *« n'importe quoi est art »* aussi bien qu'avec la dérive triviale du *« market art »*. Il faut donner un sens à l'art. Il faut donner un art au sens. Certes, il n'y a pas de progrès en art, mais l'art change le monde.

Du scandale de cette crise émerge une conscience *augmentée, hyperhumaniste* grâce à la multiplication des hyperliens numériques qui nous informent en temps réel à l'échelle de la planète, nous imposant l'obligation et la responsabilité d'un art philosophique en quête d'une éthique planétaire, un technohumanisme en accord avec notre temps, respectant la puissance aussi bien que la fragilité de la nature, attentive à l'équilibre homme/nature autant qu'aux droits fondamentaux universels de l'homme, inclusive de notre diversité et des populations les plus vulnérables. Si nous ne croyons pas en l'Homme, il n'y a pas de solution.

Hervé Fischer, mai 2020, Montréal.

Ce manifeste, maintenant traduit en 17 langues a été repris sur beaucoup de réseaux sociaux par des artistes, sociologues, intellectuels qui s'intéressent aux problématiques actuelles de l'art. Et suite à l'appel international à signature que j'ai lancé en août 2020, j'ai reçu plusieurs centaines de signatures d'appui, venant de 50 pays. La journaliste et critique d'art Marie-Laure Desjardins m'a envoyé des *Questions pour un manifeste* et a publié mes réponses dans ArtsHebdoMédias[1].

[1] Publié le 5août 2020, www.artshebdomedias.com. Je le reprends ici avec son accord, dans la mesure où cet entretien peut éclairer plusieurs aspects du manifeste.

Questions pour un Manifeste

C'est d'un chalet situé en pleine nature québécoise qu'Hervé Fischer a décidé de lancer un appel international à signatures pour un Manifeste rédigé en douze langues. Alors que la crise liée à la pandémie de la Covid-19 n'en est qu'à ses prémices, l'artiste agacé que les artistes ne soient pas plus sollicités par les médias et que leur voix soit par conséquent inaudible a décidé de prendre le taureau par les cornes en proposant un texte. *« C'est une protestation vitale, d'appel à la divergence pour sortir de l'impasse avec de nouvelles valeurs, de nouveaux objectifs correspondant aux exigences d'une nouvelle image du monde »*, explique l'artiste-philosophe. Avec cette initiative, Hervé Fischer réactive ses anciennes pratiques d'art sociologique où diffusion d'idées par média de masse et participation du public étaient requises.



Quelle humanité ? acrylique sur toile, 91X159cm, 2000.

ArtsHebdoMédias : Comment avez-vous vécu le confinement lié à la pandémie de la Covid-19 ?

Hervé Fischer : J'ai pensé à la planète Terre, plus que jamais, quotidiennement. Comme tout un chacun – du moins veux-je le croire –, j'ai vécu cette pandémie comme une remise en question planétaire de notre *« normalité »*, dont nous pouvions enfin, cruellement certes, mais lucidement, constater la perversité des logiques globales. Il n'était plus permis de douter de la réalité de la mondialisation, de notre interdépendance biologique, écologique, économique planétaire, pour le pire, mais aussi pour le meilleur. Nous sommes sortis de nos hallucinations toxiques. Nous nous sommes réveillés. Et nous sommes en quête de nouvelles fabulations porteuses d'espoir. À titre personnel, j'ai vécu cette crise dans le chalet forestier des Laurentides au Québec où je vis, en osmose avec la nature hivernale, printanière et maintenant estivale, loin des dangers de contamination, sans mondanités comme toujours, et cela ne fut pas pour moi une restriction radicale dans mes habitudes de vie, comme ont pu le ressentir les citadins. Ce fût même un moment de pause intellectuelle et artistique très propice à la création. Il faut aussi souligner que l'internet m'a permis de communiquer autant que je le voulais avec tous mes amis aux quatre coins de la planète. Je dirais même, plus que jamais, pour m'assurer de leur santé, pour échanger des idées, pour partager des projets.

ArtsHebdoMédias : Quelles ont été les commentaires, les comportements, les nouveautés qui vous ont le plus étonné, marqué, interrogé… ?

Hervé Fischer : L'émergence, malheureusement brutale, de la pensée planétaire nous a tous frappés. Pas avec les ailes fragiles, imperceptibles de l'*effet papillon*, mais comme une chape de plomb gris qui nous immobilisait, nous confinait. Au moins, elle s'est enfin imposée à nous tous, nous obligeant à nous adapter à cette nouvelle *« conscience augmentée »*, dont je souligne l'émergence et qui nous conduit à l'*« hyperhumaniste »*, grâce à la multiplication des hyperliens qui nous informent à l'échelle planétaire, en temps réel, avec son cortège de morts et de souffrances humaines, mais aussi de rédemptions. Comme disait Hegel, du mal peut émerger le bien : cette *« conscience augmentée »*, catalysée par la puissance des médias numériques, constitue un immense progrès anthropologique. Elle crée une solidarité humaine, de l'empathie pour les plus vulnérables, pour ceux qui sont frappés par le malheur, de l'indignation face à ceux dont le cynisme et la désinvolture nous ont conduit au chaos, bref, enfin, à l'émergence d'une éthique planétaire. Le très bon côté de cette catastrophe, c'est l'évidence incontestable que notre *« normalité »*, cette logique globale que

nous imposait, à nos gouvernements et à nous, les maîtres transnationaux du capitalisme néolibéral, nous conduisait droit dans le mur. Même les esprits les plus conformistes, les plus soumis, les plus aliénés en ont pris conscience. Le bon sens a changé de cap. Nous cherchons des alternatives crédibles et qu'il faut rapidement mettre en œuvre. Nous sommes enfin dans l'urgence de nouvelles valeurs, de nouvelles gouvernances.



Mon émoticon de la solidarité humaine, adopté par le SAMU social international.

ArtsHebdoMédias : Vous qui pensez la technologie depuis des décennies, comment avez-vous analysé l'appropriation en masse des outils de communication numérique, comme la visio-conférence ?

Hervé Fischer : Je suis de ceux qui croient depuis longtemps qu'il faut développer un esprit lucide, démystificateur par rapport à la magie numérique, mais qu'il faut aussi en célébrer les vertus créatrices. Je dénonce les hallucinations toxiques des trans- et posthumanismes, je ne suis pas fasciné par un avenir de cyborgs en bonne santé machiniste – disons numérique –, mais pense plutôt que la mort donne un sens à la vie, que l'homme et la nature sont aussi fragiles que puissants, et je propose donc l'alternative de l'hyperhumanisme, un technohumanisme en lien, lui aussi, avec le développement du numérique.

ArtsHebdoMédias : Les constats et idées que délivre le Manifeste **ne sont pas nées pendant le confinement. Nombre de vos écrits prouvent que les préoccupations et positions énoncées ne datent pas d'hier. Pourquoi choisir la forme du manifeste pour y revenir ?**

Hervé Fischer : Nous sommes sous le choc du chaos planétaire qui nous a soudain mis à terre. Il s'agit de ce que j'appelle une divergence qui s'impose dans le ronronnement sociétal, comme la chute du mur de Berlin ou les attentats du 11 septembre 2001. J'ai consacré un livre à cette idée de divergence : elle est pour moi ce qui marque chaque fois les grandes étapes de notre aventure humaine. Aujourd'hui donc, chacun s'interroge, admet que la *« normalité »* était terriblement toxique, voire létale. Avant ce choc, on voulait encore croire à la capacité humaine de trouver toujours des solutions pour se tirer d'affaire. On ronronnait dans le gaz de voiture. On appuyait sur l'accélérateur dans une fuite en avant collective. Personne ne prêtait une grande attention aux déclarations des sonneurs d'alarme. La logique surplombante des intérêts spéculatifs, alliée à la difficulté de penser des alternatives *« crédibles »* dans le réalisme fabulatoire du système de pensée dominant aveuglait les maîtres et assourdissait les oreilles des masses.

Soudain, le déni se tait. On parle de mutations nécessaires, on dit que l'impensable est devenu pensable. On parle même d'urgence, de compte à rebours. Les politiques, les écologistes, les économistes, les intellectuels parlent de tout, tout le temps, dans les grands journaux, sauf les artistes : grand silence des artistes, alors que le monde artistique est devenu chaotique bien avant cette pandémie, depuis des décades. Le binôme *« market art »* spéculatif et *« n'importe quoi est art »* capricieux y font leurs délices. Les grands journaux pensent donc sans doute que les artistes ne méritent pas qu'on leur donne la parole, ou qu'ils n'ont rien d'important à dire. Cela m'a fâché. Les artistes ont pu prendre conscience depuis longtemps de la perte de sens, de valeurs humaines, de responsabilité, dans laquelle nous tournions en rond comme dans un labyrinthe sans issue. Un manifeste naît dans un moment de saturation de la pensée conformiste en perte de légitimité. C'est une protestation vitale, d'appel à la divergence pour sortir de l'impasse avec de nouvelles valeurs, de nouveaux objectifs correspondant aux exigences d'une nouvelle image du monde. La déclaration

publique du manifeste s'est imposée à moi pour prendre dans l'urgence mon droit de parole publique.

ArtsHebdoMédias : Pouvez-vous préciser ce que vous entendez par *« nouveaux engagements artistiques »* ?

Hervé Fischer : Mon manifeste les expose synthétiquement ; ces engagements constituent un changement de posture de l'art dans sa fonction sociale. Le temps est passé du ronronnement ou des folies esthétiques aujourd'hui épuisées. C'est l'éthique qui s'impose. Ce que j'appelle le *« market art »* instrumentalisé cyniquement par le capitalisme libéral n'a plus de sens autre que spéculatif. Une marchandise, piètre chant du cygne d'un monde qui a implosé. Le drame capitaliste a tourné à la tragédie humaine apocalyptique, où l'argent même, dont nous avions fait une religion, s'évapore par centaines de milliards. Face au chaos planétaire, l'art doit se réinventer selon des questionnements philosophiques sur le sens de notre aventure humaine, moins sur notre *« image du monde »* aujourd'hui brisée, que sur le changement en accélération, et donc sur la direction à prendre pour construire une nouvelle image du monde, à laquelle l'humanité puisse aspirer, qui puisse nous réunir.

ArtsHebdoMaédias : Vous écrivez que *« la spirale verticale des philosophes postmodernes a perdu toute crédibilité »*, qu'entendez-vous par-là ?

Hervé Fischer : Les désenchanteurs, les déhumanistes postmodernes ne croyaient plus à la flèche du temps, parce que nous avons décrédibilisé le mythe du progrès linéaire dans des génocides monstrueux. Ils croient donc que l'humanité change, certes, mais en faisant du surplace quant au progrès. Ils ont remplacé la flèche du temps par la métaphore de la spirale, qui monte en puissance ou descend. Nous serions donc actuellement en décadence. D'où la crise. Alors que nous sommes retombés dans le chaos, je suis de ceux qui croient donc encore et plus que jamais à la nécessité du progrès humain collectif, fusse-t-il utopique, pour nous en sortir.

***ArtsHebdoMédias :* Vous exhortez à *« repenser l'art et la société »* et à donner *« un sens à l'art »* ainsi qu'*« un art au sens »*, la voie que vous tracez est celle de l'hyperhumanisme et de l'art philosophique. Comment pensez-vous qu'un tel programme puisse être mis en application ?**

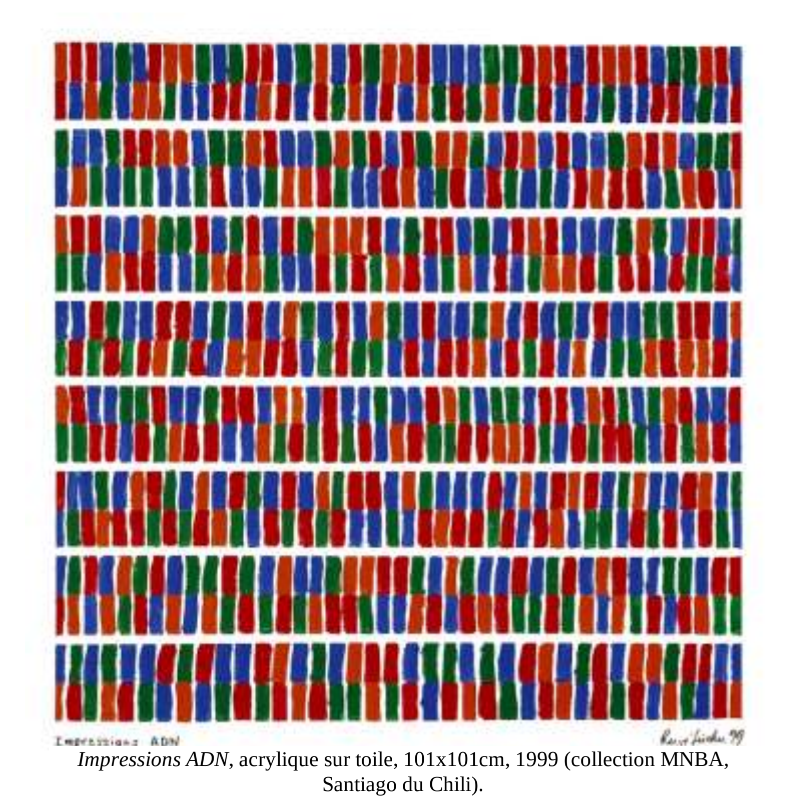
Hervé Fischer : C'est une utopie. Nous ne pouvons pas vivre sans mythe, fusse-t-il Dieu, le capitalisme ou la technoscience. Mais contrairement aux fabulations trans- et posthumanistes, ou néolibérales, l'hyperhumanisme et l'éthique planétaire ne présentent aucun danger. Ils sont utopiques, certes, mais prennent en compte la fragilité humaine et celle de la nature et proposent à l'humanité de progresser vers son accomplissement, vers une transcendance humaine, plutôt que célébrer son obsolescence biologique.

ArtsHebdoMédias : Vous sentez le monde à un point de bascule mais ne cédez pas à la tentation du catastrophisme. Avec vous, il existe toujours une issue meilleure qu'une autre. D'où tenez-vous cette croyance en l'Homme ?

Hervé Fischer : Oui, nous sommes à un point de bascule, celui d'un âge anthropocène qui nous expose aux plus grands des périls en exploitant et détruisant la nature au nom des droits de l'homme en quête inlassable de surpuissance apocalyptique. Il faut reprendre le contrôle au nom de ce qu'il y a de meilleur dans l'homme. Cet Homme est un mythe. C'est pourquoi il ne peut être qu'une croyance, comme Dieu, mais qui exalte notre liberté créatrice plutôt que notre souffrance et notre soumission. Et à qui d'autre nous en remettre ? À la providence divine ? À la nature ? À la sagesse de la technoscience ? Au destin ? À qui d'autre qu'à l'Homme ?

Art *versus* science *versus* société

Cet entretien avec ArtsHebdoMédias m'a permis de préciser les fondements de mon manifeste. Mais je me dois de considérer encore une question très actuelle de l'art, que la brièveté d'un manifeste ne permettait pas d'aborder. Face aux défis de la technoscience, beaucoup d'artistes explorent aujourd'hui les processus de la biotique, de la biogénétique, des modélisations moléculaires, de la robotique, des nanotechnologies et de l'intelligence artificielle qui vont donner un élan exponentiel à notre évolution, pour le meilleur assurément, mais aussi pour le pire possiblement. Ce sont des pratiques artistiques nécessaires et des plus légitimes, aussi tâtonnantes puissent-elles être dans leurs ambitions et dans leur diffusion.



Impressions ADN, acrylique sur toile, 101x101cm, 1999 (collection MNBA, Santiago du Chili).

L'art doit explorer l'actualité de la technoscience, cela s'impose, autant que celle de l'économie à laquelle nous nous soumettons dans ce système techno-capitaliste aujourd'hui omniprésent. Beaucoup d'institutions de financement artistique le reconnaissent aujourd'hui, et s'en font même une recette de bon aloi, après en avoir négligé les pionniers dans les années 1980-90, qui étaient alors sans moyens financiers et pourtant souvent beaucoup plus créatifs que ceux qui leur succèdent aujourd'hui. Ils étaient alors les *« patenteux »* des logiciels qu'ils programmaient, des mécanismes électroniques et robotiques qu'ils bidouillaient envers et contre tout, tout seuls: j'en témoigne en connaissance de cause au nom des dix années d'expositions *« Images du futur »* de la Cité des arts et des nouvelles technologies que j'ai fondée à Montréal en 1985 avec Ginette Major.[2] La technologie numérique, à cette époque, n'écrasait pas encore l'expression artistique alourdie aujourd'hui par ses budgets toujours plus considérables, sa complexité technique toujours plus difficile à maîtriser et toujours en évolution, de sorte que nos artistes actuels de la technoscience numérique, aussi justifié que soit leur objectif, n'accouchent souvent que d'une souris. Mais nous ne reprocherons pas à Eduardo Kac d'avoir sorti de son chapeau de prestidigitateur un lapin un peu verdâtre de l'INRA, dont il s'est fait une célébrité. Ses photos dans les journaux ont eu, en dépit de son sourire, peut-être le mérite du sonneur d'alarme face aux expériences de la biogénétique. Et nous voyons émerger des artistes qui, au-delà de l'interactivité ludique et rétinienne des pionniers, abordent désormais ces problématiques fondamentales de l'âge du numérique sans en devenir les otages, et tentent d'en montrer les enjeux philosophiques et éthiques.

Ils demeurent le plus souvent modestes face à des défis si considérables et le temps semble révolu où les artistes du numérique méprisaient ostensiblement les artistes des beaux-arts, qu'ils déclaraient *« passés-date »*, *« obsolètes »*, à l'exemple de Jean-François Lyotard lorsqu'il organisa en 1985 au Centre Pompidou l'exposition mémorable *Les Immatériaux*. Il me semble qu'une récon-

[2] Cité des arts et des nouvelles technologies de Montréal.

ciliation est en cours entre les beaux-arts et les technologies numériques et que se développent *« les beaux-arts numériques »* que je revendique pour moi-même.

Nous avons besoin que ces artistes travaillent à l'exploration critique du numérique face à sa domination invasive. Nous avons cependant vu émerger parmi eux quelques artistes vedettes de la nouvelle alliance Art et Science, qui se pensent comme des nouveaux génies d'une prétendue *« Renaissance »*, cette fois antihumaniste, car ils se déclarent fascinés par l'utopie posthumaniste de l'obsolescence de l'homme de vieux carbone. Le silicium serait plus intelligent et plus noble que le carbone, bien qu'il soit aussi commun dans la nature. Ils célèbrent finalement le numérique, avec une sophistication adhésive à notre croyance technoscientifique, sans en questionner sérieusement les valeurs éthiques, esthétiques et encore moins la pensée magique. Je ne partage évidemment pas l'enthousiasme des artistes qui prétendent devenir des cyborgs, fiers de préfigurer un futur transhumain ou posthumain merveilleux. Ils se prennent pour des nouveaux Léonard de Vinci, sans en avoir ces compétences extraordinaires d'ingénieur qu'il a démontrées en son temps, et encore moins le génie. Et comme ils maîtrisent inévitablement mal les exigences de plus en plus grandes de l'informatique, de la génétique, de la robotique, de l'intelligence artificielle, ils font appel dans leurs ateliers à des assistants experts, dont ils deviennent totalement dépendants, et à des industriels mécènes et des programmes de subvention publique qui les soutiennent, au point d'oublier eux-mêmes la fonction interrogative et critique de l'art.

De ce fait, beaucoup d'entre eux sacrifient inévitablement aux industries du divertissement et réalisent des gadgeteries spectaculaires d'effets multimédias interactifs, comme les artisans des divertissements du Versailles du Grand Roy, oubliant que ceux-là étaient eux-mêmes les experts les plus talentueux pour concevoir et faire fonctionner des jeux d'eau, créer des effets de perspective paysagiste, monter les machineries de spectacles grandioses. Bien sûr, les grands peintres de jadis avaient leurs ateliers, mais leurs assistants étaient eux-mêmes des artistes en apprentissage, qui souvent sont devenus à leur tour de grandes signatures. C'était le cheminement normal et nécessaire à la formation des artistes, tandis qu'actuellement, l'informaticien qu'emploie un artiste retourne après cet épisode artistique dans son laboratoire suivre sa carrière normale. Certes, l'expérience artistique a pu lui être personnellement et professionnellement très profitable. Il deviendra peut-être même un assistant très recherché. Mais la démarche solitaire de l'artiste demeure un symbole romantique d'une telle puissance idéologique, que seul celui-ci bénéficiera socialement de la signature de l'œuvre, même si son rôle n'a été que de demander à des professionnels de réaliser une idée insolite. Il en est de même en architecture, lorsqu'un créateur recherché, tel Frank Gehry ou Ming Pei, vient voir des ingénieurs pour faire tenir debout en acier, verre, béton et autres matériaux intelligents ce qui n'est qu'un coup de crayon barbouillé sur une feuille de papier, défiant les lois de la gravité et de l'architecture et créant ainsi un effet d'autant plus spectaculaire pour célébrer son prince financier. Pas moins de 30 brevets ont été déposés pour la seule installation des panneaux de verre de la Fondation Vuitton à Paris. Cela fait partie de ses titres de gloire, mais qui en connait un seul auteur ? Nous ne connaissons et admirons - éventuellement - que Frank Gehry.

Artistes ou mystificateurs ?

Ces problématiques demeurent d'une grande complexité, qu'on ne saurait reprocher aux artistes qui s'y aventurent, mais qui les expose à des défis particulièrement difficiles. Les artistes courtisans de Louis XIV ou de Napoléon, qui peignaient la gloire des Grands, avaient des talents immenses et sans partage ! La technoscience contemporaine a désormais aussi ses courtisans pensionnés, mais qui ne sont que des artistes amateurs en science et en technique, dénués des capacités nécessaires pour interroger leur nouveau maître plutôt que de le flatter. Les concepteurs de jeux vidéo ou d'effets spéciaux au cinéma d'aujourd'hui ont manifestement ces talents d'experts qui font cruellement défaut à la plupart des artistes du numérique. Cela se voit. Et cela les empêche d'exercer tout esprit critique. Il faut savoir maîtriser soi-même ce que l'on crée pour ne pas s'y aliéner. Il faut sa-

voir questionner les maillons faibles du numérique, savoir exploiter soi-même l'intelligence artificielle dont on se réclame, pour aller au fond des questions artistiques et éthiques qu'elle pose. Certains s'y essaient prudemment, modestement, inévitablement de plus en plus difficilement, tandis que ces technosciences deviennent des champs de compétences pointues dans lesquels ils seront toujours de plus en plus à la traîne.

Le physicien et philosophe des sciences Jean-Marc Levy-Leblond, aussi intéressé par les arts que par les sciences, a clairement mis en évidence les différences irréconciliables qui existent entre art et sciences. Il est très difficile pour un artiste d'en connaître assez sur les nouvelles technosciences médicales et de se tenir à la pointe de l'information sur le génome pour faire œuvre géniale en biogénétique ! Il en est de même en intelligence artificielle, en informatique, en robotique, etc. Ces artistes légitimement fascinés par la technoscience de la vie risquent de devenir illégitimes et de passer pour des mystificateurs, affichant des compétences qu'ils n'ont pas. Et comme les arts numériques sont devenus le nouvel art officiel des institutions publiques, heureuses de subventionner des créations qui n'expriment plus de critiques politiques et rejoignent notre nouvel engouement pour le divertissement (curiosité pour la performance technique et magie de l'interactivité), le danger est bien réel. Il ne faut pas oublier le rôle essentiel, humain, fragile, nécessairement individuel de l'artiste en proie à plus de questions que de solutions, sur notre condition mortelle et notre rédemption. Et le langage numérique n'est pas nécessairement le meilleur moyen d'en questionner ses propres accomplissements. Ce n'est pas le progrès de la technologie qui fait l'art. La question du progrès n'a aucun sens en art. C'est la fragilité de l'homme qui fait la grandeur de l'art.

À cet égard, les artistes écologistes me semblent actuellement mieux en mesure de questionner les menaces que fait peser la nouvelle puissance technoscientifique sur la nature et donc sur notre avenir. Mais ce n'est pas tant en déployant des dispositifs numériques interactifs spectaculaires et exorbitants, qu'en usant du langage et des artefacts familiers de la nature elle-même, comme le font les artistes des cultures autochtones[3]. La plupart en recueillent certes moins de célébrité que les gourous du numérique, mais la simplicité de leur démarche critique et l'efficacité de leur communication avec le public, serviraient utilement de modèle aux artistes qui ont choisi de faire œuvre dans les arcanes du bio-numérique. Je le dis en artiste passionné des avancées technoscientifiques et soucieux d'en faire partager à une large audience les défis de plus en plus étonnants, mais qui ne relèvent pas de l'amusement public, c'est le moins que l'on puisse dire[4].

Tout cela étant dit, je me demande comment un artiste peut se concentrer obsessionnellement sur une question d'artiste, alors qu'il doit gérer un atelier, un budget, des expertises et des relations publiques aussi complexes. Certes, Rubens en était capable, mais il était le premier à dominer toutes les compétences des assistants qu'il recrutait, dans un art dont la technique n'était encore qu'un artisanat qui ne posait pas de questions métaphysiques par lui-même. Et quelle aurait été la réponse de Giacometti ?

Les convergences d'une grande diversité de contributions à cette publication

Simultanément à la diffusion de ce manifeste, j'ai répondu à l'invitation d'Orazio Maria Valastro de réunir des contributions pour un numéro spécial de la revue en ligne M@GM@ sur le thème que je

[3] Et plusieurs artistes plus urbanisés, tels Joseph Beuys, Barbara et Michael Leisgen, Lucy et Jorge Orta, Michael Pinsky, Lorenzo Quinn.

[4] C'est la tâche que je me suis moi-même donnée en fondant en 1990 au Québec le Festival Téléscience, que j'ai animé pendant dix ans, y accueillant des personnalités aussi prestigieuses que Buzz Aldrin, le professeur Montagnier, Hubert Reeves, le prix Nobel Ilya Prigogine et en fondant en 1998, au Québec aussi, le regroupement *Science pour tous* des organismes de culture et vulgarisation scientifique, que j'ai présidé pendant vingt ans.

lui proposais : art *versus* science. Voici l'appel à contribution que j'ai donc lancé en mai 2020.

L'histoire des rapports entre art et société est vieille comme l'humanité même si le concept d'art est plus récent. Ces rapports ont été au cours des millénaires animistes, magiques, religieux, poli-tiques, aujourd'hui capitalistes, tantôt intégrateurs, tantôt militants, tantôt critiques, niés aussi à plusieurs reprises. Ils ont pris diverses formes, rituelles, visuelles, musicales, théâtrales, chorégra-phiques, littéraires, cinématographiques, multimédia. Leurs institutions et leurs modes de diffusion ont considérablement évolué aussi au fil des sociétés et des technologies. Invité par Orazio Maria Valastro à préparer un numéro spécial de la revue électronique italienne M@GM@ qu'il a fondée, sur le thème art versus science, je pense à une douzaine de contributions dont la vôtre, si vous le voulez bien, que je souhaite vivement. Je conçois cette publication orientée vers la modernité et l'actualité, sans exclure des regards rétrospectifs insistants. Je souhaite qu'elle consti-tue un événement de référence incontournable et je vous invite donc à la plus grande liberté de pensée et d'écriture. Les textes pourront compter de 1000 à 10 000 mots. L'édition électronique permet d'inclure des illustrations couleur. Sa version papier éventuelle sera inévitablement plus restrictive, mais renverra aux illustrations des deux numéros spéciaux de la revue en ligne M@GM@.

J'ai tenu à faire appel à une grande diversité de points de vue, tenant aux cultures, aux biographies et aux activités des un(e)s et des autres : artistes, historiens d'art, sociologues, philosophes, essayistes, engagés dans des démarches personnelles ou dans des projets collectifs. Le nombre des contributions a triplé au fil des jours, créant un panorama très international, qui est aussi celui du réseau d'amitiés qui m'anime depuis une cinquantaine d'années, démontrant une prise de conscience planétaire. S'anime et se renforce ainsi, dans cette démarche de plus en plus partagée, un collectif de femmes et d'hommes qui partagent une exigence de questionnement et réactualisation de la fonction interrogative et critique de l'art. Car nous voyons apparaître de nombreuses convergences au cœur de cette diversité de cultures. Beaucoup sont pessimistes, voire désabusés. Les uns et les autres font le constat d'une perte de sens et de valeur dans le chaos des catastrophes et le magma de la consommation massmédiatique de divertissement. Mais au-delà de la résignation postmoderne, de-meure, même chez les plus réalistes et les plus angoissés, une lueur d'espoir. Ils sont convaincus qu'il faut éviter les illusions, combattre les dérives menaçantes, mais aussi concevoir un technohumanisme difficile à penser mais nécessaire. Je veux espérer que la dynamique de ce collectif s'amplifiera, engendrant la confiance active de contribuer ensemble à un tournant de la pratique artistique, cette divergence philosophique et éthique planétaire de l'art que j'appelle.

Entropie et néguentropie

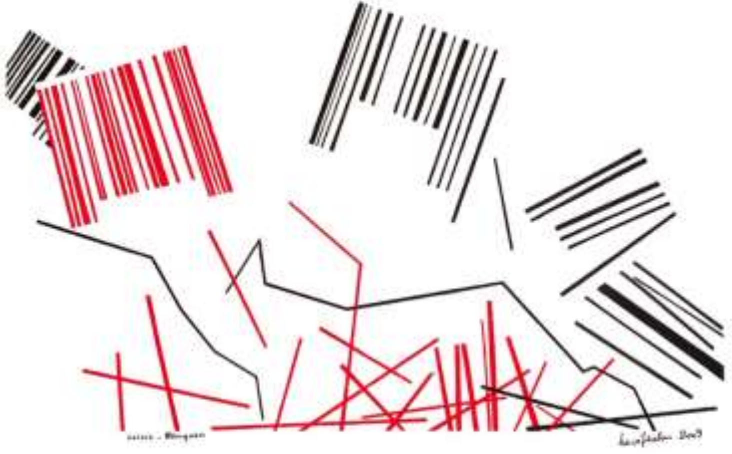
Si nous tentons de redonner un sens à l'art et un art au sens, il nous faut revenir à la fonction cosmologique de l'art, dont toute société se nourrit. Où en sommes-nous aujourd'hui, alors que les religions nous apparaissent comme des superstitions toxiques et que l'astrophysique progresse en se perdant elle-même dans des fabulations de plus en plus incertaines, sans réussir à sortir du dilemme entre le hasard et la nécessité ? Quelle image du monde un artiste peut-il aujourd'hui concevoir pour esquisser les espoirs d'une société ? Doit-il s'en tenir à une posture interrogative, comme je l'ai proposé au début des années 1970 dans la théorie et la pratique de l'art sociologique ? Cette exi-gence ne suffit plus. Face à la crise planétaire actuelle, à son cortège de souffrances humaines, à l'injustice qui accable les populations les plus vulnérables, à l'urgence de *« réparer »* les destruc-tions que nous avons infligées à la nature, s'impose l'exigence d'un engagement éthique et écologique.

Parlons d'abord de la brisure de notre cosmogonie occidentale. Il nous faut admettre que ces crises à répétition couronnées par la Covid 19, ont le mérite de questionner notre ancienne *« normalité »*, de nous imposer de repenser nos valeurs fondamentales, de nous mettre en quête d'une mutation humaniste. C'est, au prix de grandes souffrances, une opportunité vitale qu'il faut saisir pour surmonter cette crise en progressant vers un nouvel équilibre entre mondialisation et enracinement local, société et individu, homme et nature. Bien sûr il n'y a d'universel que le respect des droits fondamentaux de l'Homme, quelle que soit la diversité des cultures. Et le droit à la différence tout comme le droit à la liberté d'expression individuelle s'imposent à nous non seulement comme deux de ces droits universels, mais aussi comme une valeur essentielle de l'humanité, fondatrice de l'art. La diversité de nos cosmogonies doit prévaloir, tant que l'une ou l'autre, longtemps celle du monothéisme du Vatican, aujourd'hui celle de l'islam intégriste, demain si nous n'y prenons pas garde celle du Grand Ordinateur Central des ingénieurs-prophètes de l'intégrisme numérique, alliée à la logique implacable du capitalisme conquérant, ne deviennent pas des hallucinations toxiques cherchant à nous soumettre mondialement à leur loi.



Twet art, 2017.

Entropie et néguentropie vont de pair comme une danse de tango, dans une constante tension sans laquelle il n'y aurait pas d'évolution. Il ne faut pas diaboliser l'entropie, comme le font les utopies trans- et posthumanistes. Il ne faut pas condamner la fragilité de l'homme, ni les cycles de la vie qui incluent la mort à l'égal de la naissance pour assurer son évolution. Mais à l'entropie il faut opposer des valeurs humaines porteuses d'espoir, celles de la solidarité planétaire. Face au désordre éthique et social, il y a de cela plus de deux millénaires, Confucius fit l'éloge des liens humains. En Occident, c'est Aristote qui souligna que l'homme est un *« animal politique »* - la *polis* étant la communauté humaine. Tout récemment le biologiste et généticien français Albert Jacquard rappelait que *« nous sommes les liens que nous tissons »*. La pandémie, mettant simultanément en évidence, pour le meilleur et pour le pire, l'unité biologique de l'humanité et la nécessité sociale de nos liens les plus individuels, convoque la mythanalyse qui travaille à repérer et déchiffrer nos imaginaires sociaux. Le paradoxe, c'est que ce virus qui nous lie mondialement, détruit nos liens de proximité les plus précieux. Nous avons besoin de reconstruire sur de nouvelles bases le mythe de notre unité humaine et la gouverne de la planète.



Twet art, 2017.

Assurément cette pandémie ne sera pas la dernière. Et de crise en crise, économique, financière, sociale, écologique, migratoire, virale, nous nous éduquons. Malgré les potentats qui y opposent leurs cerveaux reptiliens, nous sommes de plus en plus nombreux à chérir et développer plus solidement et plus finement dans nos consciences et dans nos institutions cette coopération mondiale. Nous la jugions souhaitable, mais elle est désormais incontournable pour préserver nos vies, restaurer la nature à laquelle nous appartenons à part entière, et même créer une économie so-

ciale, si nous ne voulons pas que l'écart exponentiel entre notre puissance technologique et notre conscience humaine encore si arriérée ne nous conduise à l'apocalypse. Certes, nous pouvons encore nous protéger par le confinement, puis un vaccin et nous viendrons à bout de ce virus ; mais comment échapper aux effets planétaires beaucoup plus durables du réchauffement climatique et aux bouleversements tragiques qu'il provoque partout, creusant l'inégalité des communautés, des standards de vie. La solidarité planétaire ne concerne pas seulement la santé publique. Nous découvrons qu'elle est encore plus fondamentale au niveau écologique. Face à ceux qui opposent aux changements climatiques un déni irresponsable, fallait-il le surgissement d'une pandémie létale pour découvrir l'aveuglement de notre instinct de puissance, de nos obsessions économiques à court terme, de notre désinvolture éthique ? Faudra-t-il plusieurs autres pandémies, encore plus catastrophiques, pour que nous devenions collectivement lucides ? Cela me semble inévitable, mais je suis un optimiste à long terme. Nous n'aurons pas le choix et nous progresserons. C'est l'affaire de tous, mais aussi de chacun.

Conscience augmentée et hyperhumanisme [5]

Le virus a révélé à ceux qui n'y voyaient qu'un fantasme la réalité indéniable de la mondialisation de nos liens humains, même les plus intimes. La pandémie nous montre la puissance aujourd'hui destructrice de notre dépendance planétaire, et en retour la nécessité de la solidarité humaine, planétaire elle aussi, qu'elle induit pour surmonter la catastrophe. Nous apprendrons aussi à en tirer les avantages incontestables. La mondialisation se renforcera inévitablement. Et nous avons maintenant, du fait des terribles destructions du tissu social, une preuve de la nécessité absolue de la solidarité humaine, qu'elle nous éclaire par ses exploits ou par son absence phosphorescente. La solidarité humaine est là, active ou bafouée mais présente à l'esprit de tous. Nous le savions déjà du point de vue économique, écologique et migratoire, mais cette fois elle s'est imposée, non plus comme un horizon inaccessible, mais dans l'expérience ordinaire de chacun de nous, le confinement, les faillites d'entreprises, le chômage généralisé, la limitation des libertés individuelles, la perte de jouissance de nos habitudes les plus simples et jusqu'à la mort de centaines de milliers de personnes. Dans la lutte aussi que nous menons ensemble. Nous ne pouvons plus nier l'interconnexion planétaire de l'humanité comme une communauté de conscience mondiale.



Sisyphe et la Tour de Babel, acrylique sur toile, 178x178cm, 2010.

Nous parlons certes de l'anthropocène. L'humanité modifierait désormais davantage notre planète que les forces de la nature. À l'âge du numérique, nous nous en croyons maîtres et nous la détruisons en épuisant systématiquement ses ressources, nous manipulons la génétique, et les gourous ingénieurs des trans- et posthumanisme, intégristes du numérique, nous annoncent que bientôt, avec des molécules synthétiques et l'intelligence artificielle, nous allons vaincre la vieillesse et même la mort. Pourtant, à l'opposé de

[5] Hervé Fischer, *L'Âge hyperhumaniste. Pour une éthique planétaire*, éditions de l'Aube, La Tour-d'Aigues, 2019.

ces fabulations, nous constatons tous la difficulté bien réelle que nous avons à contrôler et vaincre un minuscule virus qui a plus transformé notre écosystème humain en quelques semaines que les technologies numériques en une génération. Et ce n'est pas peu dire !

Tandis que la pandémie fait rage, nous avons découvert à quel point il est difficile de s'isoler individuellement d'une contamination planétaire. Nous avons dû bloquer l'économie, les compagnies aériennes, les transports en commun, fermer des routes, des ponts, contrôler avec des drones et des applications numériques invasives nos déplacements et même nos libertés individuelles. Nous avons accepté que soient interdits les gestes quotidiens les plus simples de socialité, les poignées de mains, que nous soient imposés des *« gestes-barrières »*, un néologisme de circonstance, soudain traduit dans toutes les langues. Nous changeons de trottoir en croisant d'autres personnes. Voilà que nous avons peur des autres, et même des soignants ou de nos grands-parents dans les résidences de personnes âgées ! Tous ces gestes, toutes ces contraintes sanctionnées par la loi, contrôlées par la police et l'armée, toute cette désorganisation instituée, ce bannissement de nos liens humains usuellement tant prisés, nous nous y soumettons pour sauver des vies ! Tel est le leitmotiv de nos gouvernements, de nos médecins. L'éradication de ces liens naturels a constitué une véritable chirurgie sociale, lourde et handicapante, un basculement sociétal vécu souvent dans une grande souffrance, la détresse et une augmentation conséquente des violences domestiques. Autre surprise : la science, à laquelle beaucoup de gens refusent encore toute crédibilité pour des raisons archaïques, notamment religieuses, a pris le pouvoir sur les politiques, qui s'en sont fait le relais sous peine de se décrédibiliser eux-mêmes s'ils n'y sacrifiaient pas l'économie, les élections, leurs réflexes partisans et même la convivialité. On n'avait encore jamais vu ça, alors même que les experts scientifiques se contestent entre eux ! Le traumatisme est si profond qu'il induira peut-être durablement, après la crise, une mutation sociale, une nouvelle gouverne dont la nécessité nous est apparue en négatif à travers les maillons faibles de nos réseaux humains.

J'appelle *« conscience augmentée »* cette conscience planétaire, en temps réel, émergente, dont nous observons la réalité indéniable à l'occasion de la pandémie. Ni la peste, ni le choléra, ni la grippe espagnole n'ont créé en leur temps cette conscience augmentée.

Cette conscience augmentée est planétaire. Nous sommes informés des drames naturels et humains, partout dans le monde, et aussi des secours humanitaires. Nous avons appris à prendre conscience de l'unité biologique de l'humanité. Mais nous sommes désormais aussi tous liés technologiquement dans une conscience commune de notre destinée humaine. Jamais cela n'était arrivé. Du fait de la multiplication exponentielle des hyperliens numériques qui nous informent en temps réel et à l'échelle planétaire de tout ce qui se passe de bien et surtout de mal sur la Terre, qu'il s'agisse d'incendies dans la forêt amazonienne, de retour de la poliomyélite en Afrique, du permis de conduire des femmes en Arabie saoudite, du réchauffement arctique ou d'un tweet scandaleux de la Maison blanche à Washington. Nous voyons avec nos yeux sur nos écrans les êtres humains confrontés à ces situations. Nous entendons les dénonciations, les appels à solidarité. Nous participons de visu à distance aux grands événements culturels et sportifs. Nous sommes impliqués dans notre conscience, émus, indignés par toutes ces informations planétaires. C'est un phénomène anthropologique inédit, aux conséquences positives incalculables ! L'internet, de plus en plus invasif, est devenu le moteur du développement de la transparence nécessaire à la démocratie. Certes les réseaux sociaux charrient des torrents de haine, diffusent des propagandes racistes, des *fake news* et des rumeurs toxiques, des niaiseries dérisoires, mais leur effet régressif me semble mineur face à l'augmentation des prises de conscience éthiques qu'ils suscitent. Je n'y vois qu'un mal passager, car nous apprendrons à les filtrer beaucoup mieux avec le temps et la multiplication des sources d'information qui se confrontent à tout instant.

L'autre vertu de cette conscience augmentée, c'est en effet qu'elle se constitue en temps réel. Nous connaissons immédiatement, grâce aux hyperliens numériques, tel drame naturel ou humain, telle décision politique, un scandale surgi dans l'autre hémisphère. Nous en ressentons d'autant plus l'intensité émotionnelle, qui fait vibrer notre conscience, qui nous fait ressentir plus fortement notre indignation ou notre joie, qui nous incite à juger, réagir, dénoncer, aider, bref qui nous engage réactivement dans le grand corpus planétaire de cette conscience augmentée. Nous devenons tous et chacun partie prenante de cette conscience augmentée, planétaire, en temps réel. C'est un progrès inédit du point de vue anthropologique.

Durant cette pandémie nous avons pu suivre chaque jour les défaillances et les progrès de la lutte collective. Les rois pris au dépourvu étaient nus. Nous avons vibré, chacun de nous, au rythme de ces informations, des pulsations de cette conscience augmentée qui s'est imposée à nous, dans notre boîte crânienne volens nolens. Nous sommes devenus citoyens de la planète autant que de notre communauté locale.

Notre conscience individuelle ne sera plus jamais étroitement limitée à notre micro enracinement. Nous vivons chacun chez soi, mais avec fenêtre grande ouverte sur la planète entière. C'est le journal télévisé quotidien qui nous apprend, par exemple, que les communautés noires et latino des États-Unis connaissent des taux plus sévères de mortalité que les communautés blanches. Et nous nous demandons alors qu'en est-il dans les camps de réfugiés ? En Afrique, en Inde, dans les pays dont les infrastructures sanitaires sont fragiles, où les cultures et la pauvreté favorisent les pandémies ? Nous apprenons à craindre que le virus ne s'y répande sans limite. Et nous nous sentons concernés, non seulement par empathie, mais aussi parce qu'il risque de revenir en boomerang dans nos pays riches. Nous prenons face aux ravages et à la puissance de cette pandémie, encore davantage conscience de la nécessité de la solidarité humaine planétaire pour la vaincre. Nous devenons responsables de toute l'humanité dans laquelle nous sommes inclus parce que nous sommes exposés à subir l'effet létal de tous ses maillons faibles.

L'émergence indéniable et assurément définitive de cette *« conscience augmentée »* est à mes yeux beaucoup plus importante anthropologiquement que l'invention assurément remarquable de la *« réalité augmentée »*. Car il s'agit en l'occurrence d'un progrès de la conscience, qui demeurera toujours beaucoup plus déterminant que le progrès de la technologie pour l'avenir de l'humanité. C'est notre conscience de la complexité mondiale qui augmente. *Prendre conscience* : l'expression le dit bien.

Cette pandémie planétaire est là pour le pire - nous en faisons l'expérience -, mais aussi, nous le croyons, pour le meilleur. Elle nous contraint à construire les valeurs nouvelles de notre conscience augmentée, un humanisme plus fort, un *hyper*humanisme. *Hyper* aussi parce c'est grâce à la multiplication des *hyper*liens numériques que nous devenons des milliards de consciences interconnectées engendrant constamment cette conscience augmentée, qui pulse et vit au rythme des informations qui y circulent, comme dans un réseau synaptique planétaire. C'est un autre paradoxe qu'il faut souligner : la technologie numérique crée de la conscience. L'hyperhumanisme c'est le technohumanisme que fait émerger l'âge du numérique.

L’art du corps autobiographique : mythanalyse du souffle sensible de l’écriture de soi

Orazio Maria Valastro

magma@analisiqualitativa.com

Sociologue mythanalyste, chercheur indépendant, formateur et consultant en autobiographie, spécialisé dans l’imaginaire de l’écriture autobiographique, il est né à Catane en 1962, où il réside actuellement, après avoir vécu en France pendant plusieurs années. Il a étudié la sociologie en France, a obtenu son diplôme de maîtrise à la Sorbonne, à l’Université Paris Descartes, et son doctorat de recherche à l’Université Paul Valéry. Il s’est perfectionné en Théorie et analyse qualitative dans la recherche sociale, à l’Université La Sapienza de Rome. Il a fondé et dirige en qualité de directeur scientifique M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales, et les Cahiers de M@GM@ édités par Aracne de Rome. Dirige les Ateliers de l’Imaginaire Autobiographique de l’Organisation de Volontariat Les Étoiles dans la poche, et il a crée Thrinakìa, le prix international d’écritures autobiographiques, biographiques et poétiques, dédiées à la Sicile, et les Archives de la mémoire et de l’imaginaire sicilien, participant au réseau européen d’archives autobiographiques (European Ego-Documents Archives and Collections Network). Aux Ateliers de l’imaginaire autobiographique, le projet d’animation sociale et culturelle créé et dirigé par le sociologue Orazio Maria Valastro, a été remis le prestigieux prix international Chimère d’Argent 2019. Affilié à la Société Internationale de Mythanalyse (Montréal, Québec-Canada), ses recherches portent principalement sur la pratique contemporaine de l’écriture autobiographique, sur l’imaginaire dans l’écriture de soi, et l’imaginaire de la mémoire collective et des patrimoines culturels immatériels, étudiés comme expression privilégiée pour comprendre les relations humaines et la société.



« Nomade » sculpture de Jaume Plensa, photographie de Phil Roeder, image de couverture Diario di un formatore autobiografico : esperienze di narrazioni e scritture di sé, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016.

Abstract Alors que la modernité a cru pouvoir se construire sur l’élimination de la pensée mythique et l’avènement d’une société du divertissement, dans les heures vides d’une humanité qui a sécularisé la conscience et nous limite à une vie quotidienne profane, l’écriture autobiographique apparaît comme une démarche poétique, mythobiographique, qui renoue avec la fragilité sacrée de la vie et nous donne accès à d’autres rythmes de vie et de pensée que ceux des contraintes triviales. Les fabulations du corps autobiographique nous dévoilent une humanité qui n’est pas réductible à la matérialité du monde. L’esthétique relationnelle de l’écriture autobiographique nous permet d’échapper au temps linéaire de l’histoire de vie et de recréer les relations et les liens dont nous nous étions privés, de les regénérer et de redécouvrir l’être-ensemble. C’est ce qui donne son caractère sacré à l’art autobiographique, à la création autopoïétique de soi, pour redevenir des êtres conscients, et métamorphoser la vie en œuvre d’art. Nous nous convertissons ainsi à la vérité de la vie. L’incertitude de notre conscience, notre sentiment du provisoire se muent en une création esthétique qui transcende notre expérience personnelle en inscrivant la vie dans le mouvement de l’écriture.

Cet appel sensible au pouvoir de l’amour

C’est une coïncidence remarquable que la mythanalyse soit née avec un essai sur les mythes de l’amour de Denis de Rougemont, tandis que mes trébuchements et mes avancées dans la vie et dans l’exploration de l’écriture autobiographique, aboutissent sur le pouvoir de l’amour. Un amour que je ne recherche plus sur un plan métaphysique, dans la pureté des essences, mais qui s’inscrit dans la

quête de l'intimité du corps, parfois rassurante, d'autres fois déroutante, et dans le rythme de l'existence. La tragédie de la culture moderne, cette séparation de l'individu et de la société qui détermine la relation entre corps en souffrance et corps social, est devenue la toile de fond du monde fragile et précaire d'aujourd'hui où les écritures autobiographiques contemporaines s'inscrivent et prennent sens.

Le pouvoir comme *fin*, ce germe nocif niché au cœur des valeurs occidentales, est devenu le moteur d'une société visant à dominer nos vies quotidiennes et qui nous détourne de l'amour qui pourrait s'épanouir au sein d'une humanité affranchie de cette compétition agressive. Je parle de cet amour de soi-même et des autres, capable de fonder notre expérience et notre connaissance du monde, qui est l'élément mélodique émergeant dans l'écriture autobiographique contemporaine, et qui constitue un thème récurrent dans l'expression artistique et musicale, dans la pensée politique et spirituelle, dans les littératures du XXe siècle. On y découvre en effet une prolifération de micro-narrations et de récits de vies faméliques d'amour derrière le miroir de cette fascination logocentrique pour le pouvoir. Faut-il alors chérir l'amour du pouvoir, ou bien le pouvoir de l'amour ? Ma démarche relève de la tentation d'écrire sa vie pour la comprendre et pour l'embrasser à nouveau avec amour.

La dureté des conditions sociales actuelles change nos perspectives de vie et nos attentes de femmes et d'hommes. Elles nous appellent à redécouvrir une sensibilité esthétique génératrice de forces nouvelles permettant de nous y soustraire. Il est nécessaire de reconnaître l'importance de l'écriture autobiographique et son essaim de formes atypiques d'expression de la condition humaine comme un genre littéraire à part entière. On y découvre en effet un appel à l'amour qui suspend la pensée conformiste grâce à l'esthétique de l'écriture, chargée de tensions éthiquement créatrices qui permettent un regard différent, un éveil du langage du cœur, échappant à celui de l'ego.

Le langage du sentiment que suscitent l'inquiétude et l'émotion fait apparaître ce que l'on ne comprend pas, ou qui nous fascine, effaçant l'indifférence quotidienne. À la pensée stérile et vide qui renvoie au besoin égoïque d'une reconnaissance sociale, succède alors une conscience poétique du rapport à soi-même, aux autres et au monde. Dans l'écriture autobiographique de celui qui parcourt sa propre histoire de vie vont se tisser sur les pages blanches des fabulations qui feront naître son corps autobiographique, réactivant son vécu, qui lui permettront de transcender les sentiments ordinaires qu'il éprouvait et de découvrir un amour nouveau–envers l'humanité que nous partageons.

Ce désir de voyage dans le mouvement de l'écriture convoque la vie sur la surface des pages encore à écrire. Il anime une quête spontanée de rédemption et de renaissance à travers les faux-pas et les difficultés des expériences vécues. Nous ressentons alors timidement la nécessité de transcender notre expérience quotidienne dans une aspiration à vivre éthiquement. L'élan créatif se mue ainsi en contemplation esthétique de l'expérience vécue du corps autobiographique. Le souffle de l'auteur anime un lien d'amour retrouvé avec soi-même et avec les autres. Ce don poétique que nous nous faisons à nous-mêmes et aux autres, suscite une sérénité encore incertaine dans l'affection que nous voudrions nous accorder à nous-mêmes et que nous hésitons encore à partager avec les autres. Nous découvrons alors un sentiment existentiel enfoui dans les angoisses et les merveilles de la vie, qui nous conduit à une pensée méditative. L'écriture accouche un corps autobiographique vivant dans lequel l'auteur devient le héros de sa propre écriture. Elle engage son auteur dans un travail esthétique et éthique, sollicitant des énergies qui en appellent à des valeurs transcendant son existence personnelle et son tissu social dans un sentiment de solidarité humaine.

Les formes dynamiques d'une hésitation créative

Cette image du corps autobiographique, qui prend forme dans des dessins dont je joins quelques exemples à ce texte, permet dans sa dissidence poétique d'échapper à la logique instrumentale

d'une écriture usuelle orientée vers un but. Elle nourrit une émotion qui transforme ce pèlerinage au cœur de notre propre vie en nous invitant à la recomposer métaphoriquement. Chacun dans cette expérience d'écriture autobiographique en appelle à son imagination, décompose le monde dans lequel il a vécu et invente de nouvelles règles pour créer un monde nouveau. Il découvre dans cette écriture un espace esthétique et génératif, impondérable et complexe, qui échappe aux normes prescriptives usuelles, aux automatismes de la pensée et des intimations biologiques et culturelles. Chacun est alors ébranlé par l'étonnement que suscite une telle découverte.

La vie et l'écriture, *bios* et *graphein*, en tant que récit de l'existence d'une personne et de son monde, engage son auteur à entreprendre un voyage à travers les expériences qu'il a vécues et à y tracer un nouveau chemin. Les revivant dans l'écriture, ne revenant pas tout à fait sur leurs propres pas, il se libère de ses soumissions. Décryptant ainsi sa vie dans l'écriture, dans le flux du mouvement réitéré par lequel il fait retour dans sa vie, il crée de soi-même un corps autobiographique nouveau, qui prend forme à la surface du signe graphique. Une image, un son, une saveur, une mélodie, une émotion vont alors être revécus et associés à la co-naissance de soi-même : le naître ensemble, en tant qu'expérience de l'écrivain et du corps autobiographique, permet d'échapper au flux ordinaire de l'existence.

L'autobiographie, animée par le lien amoureux qui se crée entre l'auteur et le héros de son écriture, nourrit une aspiration à une nouvelle condition humaine, hésitant entre les multiples accès, seuils et portes symboliques qui se présentent et qui offrent de nouveaux chemins de vie. Le corps autobiographique demeure dans l'espace et le temps de l'écriture en équilibre instable entre présence et absence. La vie, authentiquement écrite et inscrite, est vérité ; elle n'est ni fiction ou fantaisie, ni factuelle ou objective, mais inscrite dans la trace de quelque chose, et en même temps dans une série d'absences que nous faisons nôtre, par lesquelles nous nous laissons capter et émouvoir.

Les fabulations d'un corps à corps avec l'écriture

Dans cette première illustration on distingue clairement la forme d'une île anthropomorphique représentant un utérus gravide. Deux jambes humaines stylisées délimitent un espace fœtal, reproduisant distinctement la forme circulaire d'une île intérieure tout en conférant un mouvement circulaire au corps insulaire, sous la menace d'une horloge qui marque le temps s'écoulant inexorablement. La tête, la partie supérieure du corps qui apparaît, sortant de l'utérus maternel, annonce la venue au monde du corps autobiographique. Un corps né emblématiquement dans l'immanence d'une nouvelle naissance, générée par la délinéarisation du temps, étayé par la représentation graphique. La narration de l'histoire dessinée renforce ainsi l'écriture d'un vécu.

Dans cet espace où tout est né, s'annonce l'espoir d'une renaissance, une deuxième naissance au monde. Les traits du visage mettent en valeur, avec la couleur vive du sang qui teint les lèvres, un monstre dévorateur incarnant l'angoisse humaine devant le mystère de la vie et de la mort, et l'avidité vorace d'un corps autobiographique désireux de sucer le sang de la vie pour la saisir et l'aimer. Ce corps à corps des auteurs avec leurs créations, graphiques, verbales et écrites, donne un sens au corps autobiographique, et un art au sens d'une insularité dissidente, alternative à une condition existentielle vécue comme isolement et fermeture.

Le corps autobiographique, en tant que créature animée par le souffle sensible de l'écriture de soi, à l'image de la pensée mythique, trace un espace médian qui s'étend sur le monde, générant des états d'esprit conquérants et méditatifs, illustrés par des images tantôt d'actions manifestes, tantôt douces et sereines, concevant des scénarios générateurs de vie et de mort, sources de bonheurs et souffrances, pour les exalter ou les harmoniser. Le drame de l'existence humaine, depuis ses premières confessions autobiographiques, demeure à la mesure des besoins et des désirs, des douleurs et des plaisirs, des nécessités et des libertés à assumer. Les souvenirs deviennent ainsi des sources



« Nomade » sculpture de Jaume Plensa, photographie de Phil Roeder, image de couverture Diario di un formatore autobiografico : esperienze di narrazioni e scritture di sé, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016.

nourricières de nouvelles énergies maternelles, conscientes du drame d'un corps isolé et insulaire. Le corps autobiographique, séduit par la fascination mythique de l'île, par l'image fœtale du corps insulaire, nourrit des fabulations pour réenchanter sa présence poétique dans le monde qui vient à sa rencontre.

Ces illustrations s'apparentent aux mythographies d'autrefois par l'enchaînement et la continuité entre l'expression verbale et la création graphique. La narration de l'histoire illustrant le dessin, ainsi que le geste corporel du narrateur, accompagnent le geste créatif qui trace la scène dans son décor mythique. L'écriture autobiographique diffère toutefois des expressions symboliques et religieuses traditionnelles de ces œuvres où les mythes prennent forme allégorique. La présence poétique de soi au monde, telle que nous en exprimons le désir et la contemplation dans cette écriture personnelle ne peut pas échapper totalement à la linéarité du langage phonétique et verbal unidimensionnel qui est nécessaire à une pensée logique et réaliste. En tissant la parole et le geste, l'expression verbale et l'image graphique, l'écriture autobiographique fonde un nouveau récit multidimensionnel et symbolique de notre fabulation existentielle.

Les fabulations mythiques contemporaine évoquent une humanité troublée et traumatisée, qui voudrait se réconcilier avec notre désir ancien de rédemption en réinscrivant notre condition humaine au centre du cosmos. Elle tente pour cela de se ressourcer dans une écriture qui retrouverait le lien unissant notre corps autobiographique à notre imaginaire. La relation complexe entre le créateur et sa créature, crée l'espoir d'échapper à ce monde inquiétant et indifférent à soi-même et aux autres qui nous assaille, en tentant d'imaginer une nouvelle présence poétique de soi au monde. L'écriture autobiographique contemporaine évoque cette réconciliation entre le corps et l'imaginaire, qui naît du souffle sensible et fragile de ce que nous pouvons appeler une mythobiographie. Cette mythobiographie ne relève pas d'un mythe personnel ou collectif, ni de la fonction littéraire du mythe en tant que manifestation inconsciente de la personnalité des auteurs. L'écriture autobiographique des femmes et des hommes, à l'opposé de l'intimation existentielle solitaire qui domine la modernité, et qui nous soumet à des clivages dominateurs, recrée un chant collectif d'amour, un imaginaire de compréhension que nous pouvons partager, loin des modèles de rationalité politique et économique qu'on a voulu nous imposer. Cette écriture autobiographique recrée un équilibre personnel qui nous permet de nous réinsérer dans l'existence quotidienne collective, en éveillant un sentiment de solidarité et de partage fondé sur la connaissance mutuelle de soi et des autres.

Ces images, avec leurs stimuli symboliques et les histoires écrites qu'elles accompagnent, éveillent un processus créatif individuel, en quête de réponses mythiques personnelles aux angoisses humaines du devenir et du désir de comprendre l'aventure humaine dans le monde que nous partageons avec les autres. Nous errons dans l'écriture en gardent le sentiment de risquer à tout moment de nous réisoler en resoumettant notre corps autobiographique aux passions dominatrices du monde extérieur. Nous découvrons ainsi dans ces narrations, au détour récurant des expériences évoquées, tristes ou joyeuses, en nous exposant au risque de se laisser confondre et tromper, la tentation esthétique de s'abandonner aux émotions suscitées par les souvenirs de ce que nous avons vécu, ou que nous avons désiré vivre. Ces écritures autobiographiques se situent d'emblée en dehors de l'existence ou de la conscience ordinaire de l'existence, et tentent de demeurer dans la continuité et la discontinuité de la vie et des formes multiples à travers lesquelles elle se manifeste, espérant réconcilier des images narratives vitales avec des éléments factuels et véridiques du vécu traduits en symboles. Cette quête incite à élaborer des fictions pour découvrir et distinguer le tangible de l'indéterminé dans l'expérience vécue.

Négociations métamorphiques entre conscience poétique et conscience mythique

Le sujet agit et il est agi, balançant entre les contraintes et l'autodétermination, entre les exigences et les nécessités de la vie quotidienne, les expériences sociales et culturelles, et sa volonté de transformer son existence individuelle et sociale, en se pénétrant de la présence de l'autre et du monde. On peut donc distinguer schématiquement deux figures clés de l'autobiographie. D'une part la quête de vérité, expression d'un récit authentique qui renvoie à un désir sincère de confession, révélant sa propre singularité en tant que conscience de soi dans l'exploration de soi ; et d'autre part la quête éthique, manifestation d'une manière d'être ou de se subordonner à un principe moral dominant, auquel le sujet obéit. Une troisième quête émerge cependant dans l'espace esthétique de l'écriture, celle du corps autobiographique. Dans le corps à corps esquissé dans cet espace esthétique, dans la tension entre la recomposition de micro-univers mythiques et la transformation des chemins de vie entrepris par l'écriture, se développe une négociation métamorphique. La quête mythanalytique détermine un processus de changement dans la fabulation de sa présence poétique au monde.

Dans cette quête mythanalytique, l'écriture se révèle poreuse et implique une négociation avec le corps autobiographique, créant ainsi un espace possible de transition et de mutation. Le corps autobiographique est pénétré par la conscience de sa condition humaine dans son exploration et sa recherche de lui-même, et échappant à la seule logique rationnelle de son interprétation, il réagit dans la désorientation ou l'émerveillement. Il développe une écoute sensible et une réflexion interrogative dans sa tentative de se redonner une nouvelle forme de vie, à l'intérieur et à l'extérieur de lui-même. Le corps autobiographique, nourri par les aléas de l'existence, par les joies et les souffrances enchevêtrées et tragiquement co-existantes, devient l'espace esthétique d'une négociation métamorphique de l'écriture entre conscience poétique et conscience mythique. Il devient métamorphique parce qu'au cours de cette négociation autobiographique il se laisse transformer dans le mouvement de l'écriture, par le frottement et la tension d'une conscience poétique et mythique ; poétique par les éléments qui la nourrissent et qui engendrent le sens de l'existence vécue ; et mythique par sa propre créativité, dans des constellations d'images dont les thèmes vitaux prennent sens et engendrent des valeurs.

Le concept de négociation, désigne beaucoup plus que la résolution d'une détresse émotionnelle ou d'un conflit existentiel. Il crée dans une perception de perte de soi une métanoïa, un dépassement métamorphique de l'état d'esprit aboutissant à une renaissance du désir de soi et du monde qui transfigure les valeurs humaines. Le corps autobiographique prend le sens métaphorique et symbolique d'une icône sur la surface de la page. Il est refiguration de l'expérience humaine comme métaphore vive, créatrice et divergente du vécu factuel, qui recompose les contradictions de

l'existence en construisant de nouvelles hypothèses de vie. Cette réactivation de la capacité symbolique de l'humain est transformatrice et source vitale de valeurs.

Les femmes et les hommes de la modernité avancée croient pouvoir créer leur destin en s'inscrivant dans la matérialité du monde selon leur désir quotidien et leurs émotions qu'ils considèrent comme la réalité centrale de l'existence. La découverte dans l'écriture de leur corps autobiographique leur révèle à travers leur propre expérience la crise profonde que traverse l'humanité en désarroi entre culture matérielle et spirituelle, dans un manque radical de rapport humain à soi-même, aux autres et au monde. Alors que la modernité a cru pouvoir se construire sur l'élimination de la pensée mythique et l'avènement d'une société du divertissement, dans les heures vides d'une humanité qui a sécularisé la conscience et nous limite à une vie quotidienne profane, l'écriture autobiographique apparaît comme une démarche poétique qui renoue avec la fragilité sacrée de la vie et nous permet d'accéder à d'autres rythmes de vie et de pensée que ceux des contraintes triviales.

Les fabulations du corps autobiographique nous dévoilent une humanité qui n'est pas réductible à la matérialité du monde. L'esthétique relationnelle de l'écriture autobiographique nous permet d'échapper au temps linéaire de l'histoire de vie et de recréer les relations et les liens dont nous nous étions privés, de les regénérer et de redécouvrir l'être-ensemble. C'est ce qui donne son caractère sacré à l'art autobiographique, à la création autopoïétique de soi, qui nous permet de redevenir des êtres conscients, de métamorphoser la vie en œuvre d'art. Nous nous convertissons ainsi à la vérité de la vie. Nos doutes, notre quête de salut se métamorphosent en présence poétique à soi-même et aux autres. L'incertitude de notre conscience, notre sentiment du provisoire se muent en une création esthétique qui transcende notre expérience personnelle en inscrivant la vie dans le mouvement de l'écriture.

De la profondeur et de la surface du corps autobiographique

Une négociation métamorphique, nécessaire et douloureuse, accompagne le mouvement de l'écriture de soi dans un processus de différenciation et de conciliation entre intériorité et extériorité, de singularisation d'un corps autobiographique et d'exploration d'une présence poétique, sollicitant une fabulation du rapport imaginaire au monde déchirée entre adaptation et opposition, peur et espoir, intégration et résistance. Cette observation remet à l'ordre du jour une esthétique de soi bâtie sur la responsabilité éthique du sujet, la responsabilité de son existence et de son action. Une théorie de l'intentionnalité autobiographique ne saurait nier le caractère énigmatique de l'écriture. Tenter de rester fidèle à soi-même et à son histoire, ainsi qu'à ses erreurs, pour rester fidèle au récit de sa vie, nous découvre immanquablement dans l'écriture l'incomplétude de notre conscience de soi dans l'inévitable infidélité à sa propre histoire.

La continuité vitale du corps autobiographique, inévitablement infidèle à l'existence, avec notre fabulation, soulève autant de questionnements qui font lien avec une dialectique mythologique de la profondeur et de la surface individuelle et sociale. La profondeur est le lieu du dialogue de la psyché avec elle-même, du rapport privilégié que la conscience peut entretenir avec une signification sociale de soi, entre soumission au refoulement et idéal d'une nature impersonnelle et universelle. La surface, n'étant pas un simple reflet de la profondeur, est le lieu du sens et de l'inconscient qui demeure dans le langage, dans la discontinuité de la parole consciente subordonnée aux rapports sociaux de la communication.

Le corps comme lieu de mémoire refoulée du vécu dans la psyché, érigé sur des barrières inconscientes, tout comme le corps social construit au terme d'un long processus d'interactions avec les structures institutionnelles qui conditionnent de manière tout aussi inconsciente notre psyché et notre rapport au monde, nous ont imposé le *corps-à-soi* d'une modernité avancée morcelant et aliénant les individus et les coupant du rapport mythique qui les unissait à un cosmos protecteur. Les

assonances et résonances esthétiques et éthiques qui en résultent dans nos manières d'agir et de penser, d'être au monde, l'opposition entre les désirs d'amour et de pouvoir au sein des formes contingentes et contradictoires de la vie qui s'en suivent, créent un espace d'antinomies et divergences génératives de sens. Ces corps autobiographiques sont marqués par les liens que nous tissons entre structures individuelles et collectives, et par les mythes qui animent notre perception de la vie dans un espace-temps multidimensionnel. Ils constituent autant de quêtes et d'égarements, d'enrichissements et de bouleversements dans le sens que nous tentons de leur donner.

L'art autobiographique, avec sa fonction tout à la fois cathartique, rédemptrice et fabulatrice, donne une expression esthétique à notre mémoire, fascinée et refoulée dans un enchantement qui adoucit la cruauté de l'existence humaine, qui sollicite notre imagination créatrice et restaure notre lien poétique au monde, donnant à nouveau sens à tout ce qui nous entoure. L'art autobiographique est matrice de récits, sélection et oubli, manipulation narrative, en équilibre entre les dimensions personnelles et sociales, politiques et spirituelles de nos vies. Il nous recrée dans une composition narrative sous une tension éthique transversale à l'art de la mémoire, de l'oubli et de la fabulation. Le corps autobiographique crée un espace médian entre l'ego et le monde qui souffre, entre notre inconscience de vivre une existence corporelle soumise au pouvoir de la société, et la possibilité d'écouter le désir de soi et de l'autre dans une sensibilité au vivant et à une humanité commune que nous redécouvrons. Au fil de l'écriture, nous modulons notre être au monde comme un va-et-vient infini entre individualité et universalité sensible, entre le besoin d'un amour égoïste visant à la réalisation de soi et le désir de se nourrir d'un amour qui génère des liens et une reconnaissance mutuelle.

Le souffle sensible de l'écriture de soi est rythmé par des mots et des pauses, des narrations et des silences. Il participe intimement au principe esthétique d'un art qui se déploie virtuellement. Il engendre un récit collectif poétique, rejetant tout récit d'un moi qui serait en quête de pouvoir, d'intersubjectivité brutale, de rationalité technoscientifique et de société de consommation, se dissociant progressivement de la réalité matérialiste, reprenant souffle dans une écriture créative. Il nous éveille à un récit collectif qui retrouve un souffle éthique qui va au-delà de la transcendance métaphysique et téléologique. L'écriture autobiographique n'est pas seulement une pratique esthétique. Elle a vocation éthique, elle aspire à une compréhension de l'autre, à la compassion et à la solidarité humaine, restaurant le lien entre conscience du corps et conscience du monde.

Désenchantement et enchantement du genre et de genre

Dans la progression trébuchante de l'écriture autobiographique qui s'avance ou qui remonte le temps émerge une réécriture de la féminité et de la masculinité qui dépasse les stéréotypes et définitions rigides des genres et des rôles. Les femmes et les hommes découvrent ainsi inconsciemment et instinctivement la nature problématique des relations de genre. Le corps autobiographique se mue en corps poétique dans un désir de rédemption du corps physique par le pouvoir de l'amour. L'écriture autobiographique de corps jusqu'alors confinés dans des rôles socialement préétablis, permet de repenser la relation entre femmes et hommes. Au-delà du vécu, à la rencontre de leurs émotions, ces femmes et ces hommes voient émerger dans leur imaginaire narratif la possibilité de se concevoir comme des êtres humains connectés à d'autres êtres humains, responsables envers les autres.

Penser l'autre comme différent de soi et comme soi-même, prendre conscience pour s'en émanciper des mythes toxiques, porteurs de violences physiques et symboliques de genre, au sein de la famille, mais aussi dans les structures économiques, politiques et sociales, conduit à opposer radicalement la puissance de l'amour à l'exercice du pouvoir fondé sur l'intérêt et l'oppression, la cupidité et le profit, dans la sphère privée et publique. Le corps autobiographique dans son écriture n'aspire pas à acquérir de pouvoir spécifique. Il ne faut pas se leurrer toutefois, car l'écriture autobiographique soulève un enjeu clé qui repose sur la distinction entre des subjectivités en quête de

vérité et de certitudes, de confirmations de leur identité et de leur pouvoir pour faire face à la précarité et à la fragilité sociale, et des subjectivités sous tension entre valeurs individuelles et collectives, en quête de choix bénéfiques et porteurs d'espérance pour notre humanité commune.

Concilier la part d'ombre de l'existence avec la joie de vivre n'est pas possible sans ressentir la valeur de l'amour qui permet de convertir la conscience de soi en une nouvelle présence poétique de soi aux autres et au monde. Les corps autobiographiques sont beaucoup plus que des écritures du corps ou des corps écrits. Ils sont des créations esthétiques qui s'incarnent dans notre conscience de soi et des autres. L'amour qu'ils engendrent transforme notre vécu en tissant des liens entre les différentes dimensions de l'existence, en renégociant notre rapport au monde qui génère alors un sens nouveau. Les corps autobiographiques nous aident à développer de nouveaux talents d'écriture et de création visuelle, qui nous ouvrent un chemin créatif de nous-mêmes, une histoire qui n'a plus de limite que le ciel, car ils aspirent, malgré les difficultés, à se transformer, à être présents à eux-mêmes et aux autres, même pour un bref instant, conscients qu'ils sont au centre du néant, conscients de la difficulté de préserver cet état d'esprit qui a transformé leur cœur.

Références bibliographiques

Mythanalyse

De Rougemont Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris, Éditions Plon, 1939.

De Rougemont Denis, *Comme toi-même : essais sur les mythes de l'amour*, Paris, Éditions Albin Michel, 1961.

De Rougemont Denis, *Libertà, responsabilità, amore* (entretient de Guido Ferrari réalisé pour la télévision suisse italienne), Editoriale Jaca Book, 1990.

Fischer Hervé, *L'Âge hyper humaniste : pour une éthique planétaire*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2019.

Fischer Hervé, *Mythanalyse de l'insularité*, in Orazio Maria Valastro et Hervé Fischer (sous la direction de), *Mythanalyse de l'insularité*, M@gm@ Revue internationale en sciences humaines et sociales, vol. 17, n. 1, Catania, Osservatorio Processi Comunicativi, 2019.

Fischer Hervé, *L'exigence d'actualité de la mythanalyse*, in Hervé Fischer, Ana Maria Peçanha, Orazio Maria Valastro (sous la direction de), *L'exigence d'actualité de la mythanalyse*, M@GM@ Revue internationale en sciences humaines et sociales, vol.16, n.2, Catania, Osservatorio dei Processi Comunicativi, 2018.

Fischer Hervé (sous la direction de), *En quête de mythanalyse*, Les Cahiers de M@gm@, vol. 8, Roma, Aracne Editrice, 2017.

Valastro Orazio Maria, *Mythanalyse du corps autobiographique: un corps à corps avec l'insularité*, in Orazio Maria Valastro et Hervé Fischer (sous la direction de), *Mythanalyse de l'insularité*, M@gm@ Revue internationale en sciences humaines et sociales, vol. 17, n. 1, Catania, Osservatorio Processi Comunicativi, 2019.

Valastro Orazio Maria, *Diario di un formatore autobiografico : esperienze di narrazioni e scritture di sé*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016,

Valastro Orazio Maria, *Essais de mythanalyse : démystification et remythisation de l'imaginaire symbolique et social de la santé mentale*, pp. 175-192, in Orazio Maria Valastro (sous la direction de), *Mythanalyses postmodernes de la santé mentale*, Les Cahiers de M@gm@, vol. 7, Roma, Aracne Editrice, 2014.

Valastro Orazio Maria, *Biographie et mythobiographie de soi : l'imaginaire de la souffrance dans l'écriture autobiographique*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2012.

Annexes

Micro univers mythiques

Représentations mytho dramatiques de soi, Ateliers de l'imaginaire autobiographique, Archives de la mémoire et de l'imaginaire sicilien (http://www.lestelleintasca.org).

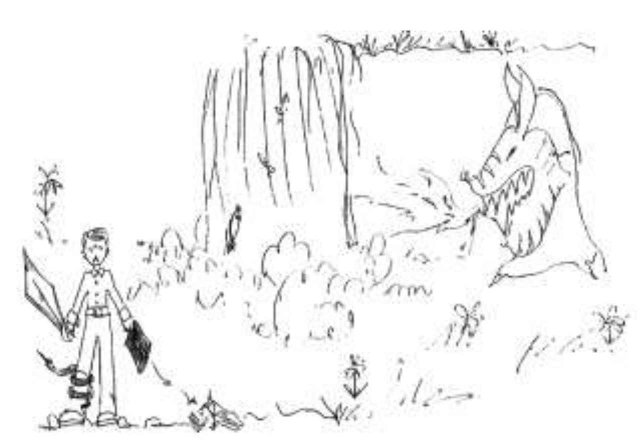
















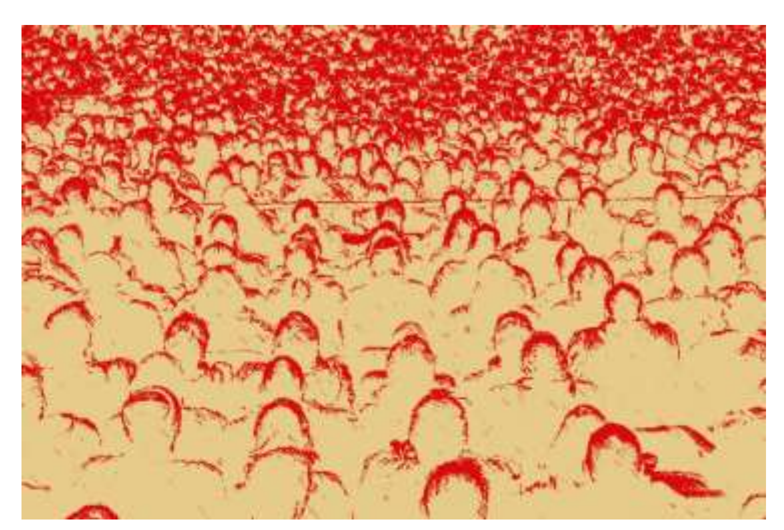
M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.2, 2020, ISSN 1721-9809

Quelques idées sur l'art, la société et quelques points de fuite [1]

Rafael Acosta

magma@analisiqualitativa.com

Rafael Acosta de Arriba (La Havane, 1953). Essayiste, chercheur, conservateur, historien, critique d'art et enseignant. Il est titulaire d'un doctorat en sciences historiques et d'un post-doctorat en art. Il a publié vingt livres, dont *Los silencios quebrados de San Lorenzo* et *De vísperas y silencios*. Il a contribué à une trentaine de livres d'auteurs divers. Il a reçu plusieurs prix et distinctions, dont le Prix national de la recherche culturelle (pour l'ensemble de son œuvre). Il est professeur à l'Université de La Havane et à l'Université des Arts. Il a été directeur de plusieurs magazines culturels et fondateur et premier directeur du magazine cubain de photographie. Il a enseigné en troisième cycle et donné des conférences dans des universités aux États-Unis, en Israël, au Brésil, en Espagne, au Mexique et en Italie, entre autres. Il travaille actuellement à la Bibliothèque nationale de Cuba José Martí en tant que directeur du magazine de l'institution. Il est aussi l'auteur de *Conversations sur l'art et Études critiques sur la photographie cubaine*.



Abstract Ce texte analyse les différentes articulations, négations, inter-influences, significations et variations possibles de la relation entre l'art et la société. L'art dit contemporain s'est appauvri en délaissant les débats idéologico-esthétiques d'antan. Le marché l'a transformé en un simple produit financier et a conduit à une *« esthétisation de la réalité »* qui ruine ses fondements culturels et spirituels. Examinant l'influence du contexte sociétal et ses évolutions, l'auteur montre que la perte de sens généralisée de l'art actuel a entraîné aussi sa perte de force expressive. Or s'il perd son sens, le monde iconographique devient inutile et ne sert plus que des intérêts mesquins ou simplement utilitaires comme la publicité commerciale. Malgré le tableau profondément critique que l'auteur expose ici, il voit encore une lueur d'espoir qui pourra nous venir des artistes authentiques et de quelques penseurs qui gardent une conception optimiste du monde des images et croient encore dans la puissance idéologique de l'art.

« Il faut donner un sens à l'art. De la crise émerge l'obligation et la responsabilité d'un art philosophique interrogatif et éthique » Hervé Fischer.

-I-

Nous sommes face à plusieurs dimensions idéo-esthétiques en mouvement constant : le monde que nous percevons, celui que nous pensons, et entre les deux, en toile de fond, l'incomparable réalité. L'art permet des mutations et des combinaisons entre eux. C'est tantôt en agissant comme un lien, tantôt en mettant en valeur certaines de ces dimensions, que l'esprit humain et sa fabuleuse imagination symbolique donnent un sens à l'univers des images. Sans ce sens, le monde iconographique devient inutile et ne sert plus que des intérêts mesquins ou simplement utilitaires comme la publicité commerciale ou la pornographie.

[1] Traduction de l'espagnol par Hervé Fischer.

Ces dernières années, le binôme art-société et toutes ses interactions ont fait l'objet d'une analyse approfondie, je dirais même exhaustive. Des tonnes de papier ont été imprimées sur ses articulations, ses négations, ses inter-influences, ses significations et nous pouvons imaginer tout autant de variations sur sa relation dynamique. Le magazine italien M@GM@ nous invite à réfléchir sur le sujet, mais avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais préciser quelques idées préliminaires.

Je n'ai pas besoin de souligner que ce que nous appelons l'art n'est rien d'autre qu'une construction culturelle de la modernité. Les hommes qui ont conçu les lions ailés du palais de Darius à Persépolis, ou le masque funéraire de Toutankhamon en Égypte, ou l'autel grec de Pergame, ou les icônes des églises byzantines, toutes ces œuvres d'une beauté extraordinaire, n'ont jamais eu conscience qu'ils faisaient avec leurs mains de l'art. Ce qu'ils faisaient, c'était adorer leurs dieux ou les puissants, avec leurs talents incontestables et leurs idées sur des formes précises de représentation.

C'est la modernité qui a fait de ces œuvres et d'autres semblables des éléments emblématiques des cultures où elles ont été produites. La discipline théorique connue sous le nom d'histoire de l'art a émergé depuis et constituant un vaste récit qui a survécu jusqu'à nos jours. Ernst Gombrich lui-même, sur la première page de son Histoire de l'art, la plus publiée et la plus reproduite de toutes celles qui ont été écrites, l'a écrit : *« L'art n'existe pas. Il n'y a que des artistes »*. Et en avançant son idée, il a ajouté : *« L'art avec un A majuscule est essentiellement un fantôme »*. Je n'ai pas ici l'intention de déconstruire ce concept intellectuel sur lequel des milliers de questions, d'essais, de livres et de traités universitaires, dont certains très bons et même brillants, ont été écrits, mais je dois commencer par en commenter l'imprécision.

À mon avis, cet art, contemporain, postmoderne, actuel, ou de toute autre dénomination qui me vient à l'esprit, s'est rapidement dégradé, d'une part par sous l'effet de la phagocytation imparable du marché qui l'a transformé en une marchandise comme une autre (Boris Groys dixit), et, d'autre part, de son évolution postmoderne, qui l'a vidé de toute force de signification, réduit souvent à des blagues de peu, à des images sans fond ni message, à une conceptualisation au ras du sol et à une pauvreté métaphorique évidente. L'expression des artistes britanniques Gilbert & George, selon laquelle l'histoire de l'art a été écrite sur un chéquier, est tout à fait pertinente, du moins pour l'auteur de ce texte. Il n'est pas nécessaire de commenter davantage.

Sa mort a été décrétée d'abord par Hegel, puis par Hans Belting et enfin par Arthur Danto, mais ce n'est là que théorie et rhétorique, purement académiques. L'art continue à légitimer un ensemble de biennales, foires, grandes expositions médiatiques, salons et ventes aux enchères qui le maintiennent en respiration, même si beaucoup d'entre nous savons qu'il est gravement malade depuis longtemps. Mort ou non, il est actuellement en sommeil ; sous le charme de la mondialisation il se dilue progressivement entre marketing et banalisation. Comme l'a noté Perry Anderson, après la Seconde Guerre mondiale et la stabilisation de l'ordre atlantique d'après-guerre, *« tout art qui se voulait encore radical était couramment destiné à l'intégration commerciale ou à la cooptation institutionnelle »*. Et c'est ce qui s'est passé. L'héritage des avant-gardes du XXe siècle s'est peu à peu étiolé, et il ne reste plus grand-chose aujourd'hui de leur contenu protéiforme et révolutionnaire initial.

Lorsque l'art a puisé son énergie dans la révolte contre la morale officielle bourgeoise, il a conservé son sens aigu d'hérésie du politique et je m'en tiens quant à moi à l'analyse d'Anderson ; mais ces tensions ont commencé à se relâcher et à disparaître lentement. La politique a été remplacée par la puissance de la technique et le choc de ses innovations accélérées, puis lorsque ces innovations sont devenues monotones et inoffensives, elles ont cessé d'influencer l'art de la fin du XXe siècle. Il est vrai, comme l'indique le texte d'appel de ce numéro de la revue, que les relations entre l'art et la société ont traversé des formes animistes, politiques, religieuses, parfois intégratives ou militantes, parfois critiques, mais comme il est bien précisé, elles sont aujourd'hui essentiellement capitalistes et cette dernière forme est celle qui a marqué les siècles les plus récents.

Depuis la rupture de Duchamp, orchestrée et reprise par Beuys, Warhol et de nombreux autres artistes influents, l'idée puissante que nous avions de comprendre et de faire de l'art (le chef-d'œuvre du point de vue de la beauté kantienne) a été brisée, puis a dégénéré. L'art est devenu le plus souvent un geste de déni des stéréotypes de la peinture et de la sculpture de rejet des formes conventionnelles du symbolique. Les artistes se moquaient du musée, du faste et de de l'aura du chef-d'œuvre. Au début, c'était révolutionnaire, puis cette posture a sombré dans la répétition jusqu'à l'ennui et a fini par s'enfermer dans le musée que les principaux artistes innovateurs avaient tant vilipendé. Duchamp est probablement à l'origine de cette nouvelle façon de concevoir ce qu'on appelle encore *l'art*.

Ce ne sont plus les images artistiques qui dominent aujourd'hui dans le nouvel ordre mondial, ce sont les images numériques, les images commerciales et publicitaires. L'art a rompu avec sa puissance traditionnelle et bien qu'il demeure fondamentalement lié au politique, les tensions critiques entre l'un et l'autre sont considérablement affadies : le politique ne voit plus l'art comme un danger mortel et l'art ignore de plus en plus le politique, même si les dirigeants politiques gardent toujours une certaine crainte vis-à-vis des artistes qui demeurent toujours une menace potentielle en raison de l'hérésie qu'ils tendent à représenter.

L'esthétisation de la réalité, voilà ce qui fonde aujourd'hui l'écosystème des relations entre l'art, le politique et le marché. Nous observons dans l'art postmoderne l'émergence de productions reconnues comme de l'art bien qu'elles n'en aient aucune des caractéristiques connues. C'est dire quel degré de démesure a atteint l'anti-art ou *« l'art »* qui n'a rien à dire. En outre, les réseaux sociaux n'ont pas aidé à encadrer cette dérive, ils l'ont plutôt aggravée. Entre internet et réalité virtuelle, tous deux marchandisés, les gens se coupent de la réalité. L'avenir n'est donc pas rose. La postmodernité marque, selon Fernando Castro, le moment d'une régression. L'art actuel le confirme à chaque instant.

Les questions qui se posent aujourd'hui par rapport à cet état de l'art tournent, à mon avis, autour des causes qui nous y ont conduit et des solutions qui pourraient être envisagées, le cas échéant, pour y remédier. Les causes sont assez évidentes et je crois les avoir mentionnées. Quant aux remèdes, je crois qu'ils dépendent des artistes eux-mêmes. Il n'existe pas de solution générale, mais seulement l'espoir qu'on peut mettre dans des démarches isolées de créateurs.

Dans ce contexte de mondialisation marchande, l'art perd de plus en plus sa puissance culturelle traditionnelle. Sa dérive en marchandise a pesé lourdement sur son sort, éliminant son rôle subversif de la conscience et transformateur. En outre, le fait que l'art récent soit devenu un art d'installations et de performances, et qu'il ait ainsi abandonné ses formes d'expression traditionnelles, n'a pas aidé. Mais nous observons qu'il y a tencore des artistes qui se rebellent contre cette situation et qui essaient de revaloriser la tradition moderne en adoptant une démarche critique dans la nouvelle culture visuelle où nous vivons. Alors que la télévision et le cinéma, la publicité commerciale et politique, et tous les autres instruments de domestication des consciences, multiplient leurs mécanismes de contrôle, les artistes sont, de plus en plus, en position ou en devoir d'exercer un questionnement et une action critique. Ce sont peut-être eux et eux seuls qui pourront nous apporter un rayon de lumière dans la situation actuelle, du moins à l'auteur de ce texte.

-II-

Je pense qu'il convient d'examiner d'abord, avant même l'art lui-même, ses contextes majeurs : la société et la culture que nous habitons. Le monde visuel, celui des images et du spectacle dans lequel nous vivons, ou, en d'autres termes, l'esthétisation de la réalité, sont devenues des références fondamentales pour mieux juger de l'art.

Les images ne sont qu'un sous-produit culturel et, comme l'a souligné Christian Metz au début des années 1970, elles ne constituent pas un empire autonome et clos, mais se génèrent en interac-

tion complète avec le contexte social. Savoir quelle idée de la culture prédomine dans le présent est donc essentiel pour comprendre tout le reste - et tout ce qui précède.

Plusieurs auteurs de premier plan ont participé à cette réflexion sur la culture au cours des dernières décennies. Dans son livre *La civilización del espectáculo* (2012), Mario Vargas Llosa a passé en revue ce panorama théorique en exposant ses critères personnels sur les changements évidents qui ont eu lieu dans le monde de la culture. Je cite : *« La culture, dans le sens qui a été traditionnellement donné à ce terme, est aujourd'hui sur le point de disparaître. Et peut-être a-t-elle déjà disparu, discrètement, vidée de son contenu, peut-être remplacée par une autre culture qui dénature son sens précédent »*. Pour cet auteur, l'une des caractéristiques de cette mutation se situe dans ce que l'on pourrait appeler la post-culture, une vision qui ne croit plus au progrès, le grand mythe de l'Occident pendant la modernité, c'est-à-dire le chemin linéaire ascendant qui conduirait l'humanité, sans faillir, à une progression par étapes de la vie matérielle et spirituelle. La soi-disant postmodernité a fait voler en éclats plusieurs mythes modernes, dont celui-ci.

Le pouvoir de la parole, l'une des conquêtes les plus solides et appréciés de l'humanité jusqu'à présent, a été soumis à des critiques dévastatrices. Selon George Steiner, *« la parole, le souvenir et l'écrit étaient l'épine dorsale de la conscience »*. À notre époque, l'image a atteint une telle prédominance qu'elle modifie radicalement la vie spirituelle et culturelle de l'humanité ; le monde lettré est en recul, la culture du livre est en perte de vitalité, et les sciences humaines classiques se réduisent rapidement à une mémoire ou, dans le meilleur des cas, à des textes académiques recyclés. Pour en revenir à Steiner, nous sommes désormais dans le monde de la postface ou de l'épilogue.

Avant même Vargas Llosa et Steiner, d'autres penseurs avaient déjà appelé notre attention sur cette évolution : Guy Debord et Gilles Lipovetsky sont intervenus dans ces débats, chacun avec ses propres arguments. Debord a inventé un label pour l'époque actuelle, celui de *« société du spectacle »*, un concept de spectacle, il est bon de le préciser, qui est plus associé à une aliénation ou à l'aliénation par le marché qu'à proprement parler à un divertissement agréable. Lipovetsky, dans son désormais classique *L'Ère du vide* (1983), parlant de postmodernité, faisait référence à l'implosion de la haute culture et à la prédominance grandissante de l'image sur la parole face à l'écran de cinéma. Cet auteur nous a légué un concept qui a gagné depuis du terrain, celui de culture mondiale. Nos plus grands penseurs ont commencé à s'inquiéter des mutations radicales qui s'opéraient dans nos sociétés.

Giovanni Sartori aussi, dans un livre qui est cardinal pour ces réflexions, *Homo videns. La Sociedad Teledirigida* (1997), a commenté de façon très pertinente la façon dont l'ascendant du visuel sur le conceptuel transforme progressivement l'*Homo sapiens* en *Homo videns*. Sartori part, entre autres arguments clés, du fait qu'avant même qu'il apprenne à lire, l'enfant commence aujourd'hui son apprentissage devant la télévision. Pour lui, à partir de ce moment, le visible commence à prédominer sur l'intelligible, un processus qui ne s'arrêtera plus désormais. La langue, comme nous le savons, est un instrument de réflexion. Celui qui pense, c'est-à-dire celui qui sait penser, le fait parce qu'il sait exprimer ses pensées avec cohérence, en structurant ses idées. Selon Sartori, les pensées de l'homme se sont développées avec l'écriture, et c'est le passage de l'oral à l'écrit qui a accru de plus en plus l'importance de la pensée conceptuelle. Et c'est la presse à imprimer qui a permis l'accès grandissant des personnes instruites à la culture écrite. Puis, selon cet auteur, l'avènement de la télévision a créé une rupture dans cette progression de la grande culture initiée par l'Antiquité. Il ajoute : *« Et à la télévision, le voir prévaut sur le parler, en ce sens que la voix devient secondaire, elle est fonction de l'image, le journaliste commente l'image (...) le spectateur devient ainsi un animal voyant plus qu'un animal symbolique »*. Selon lui, les images ont plus de réalité pour le téléspectateur moyen que les paroles. Il a à coup sûr raison.

Conséquemment, selon lui, la perte de la capacité d'analyser le symbolique et plus encore, de développer une pensée abstraite, crée accuse le fossé entre l'*Homo sapiens* et l'*Homo videns*, en-

traînant une dégradation de sa conscience, de sa capacité de penser de manière abstraite. Il s'agit bien d'une régression, d'un recul, d'au moins un retournement ou un tournant dans l'évolution.

L'enfant préfère certainement l'école divertissante de la télévision à l'école ennuyeuse de la lecture et des devoirs, et il aime mieux s'occuper de ses petites affaires plutôt que de s'embarquer dans la tâche fastidieuse de penser. C'est ainsi que se forment des générations d'hommes et de femmes qui ne veulent plus lire, peu disposés à la culture écrite, à une réflexion profonde et soutenue, et qui deviennent totalement dépendants de la culture sans effort et fluide de l'image.

Le livre du sociologue Frédéric Martel, *Mainstream : Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias* (2011), soutient la thèse selon laquelle le temps accéléré de notre époque contribue à écarter toute conception antérieure de la culture et il affirme que la *« culture du divertissement »* a remplacé à l'échelle universelle la culture, telle qu'on l'entendait encore au XXe siècle. Jusque-là on le suit très bien et son discours rejoint celui des auteurs que nous avons précédemment mentionnés, mais il est curieux que cette analyse de la culture de notre temps ne cite qu'un seul titre de livre et ne parle pas des arts visuels, de la philosophie et des sciences humaines en général, considérant plutôt les films, la télévision, les jeux électroniques, les mangas, les vidéos, les tablettes, et parfois quelques concerts de rap et de rock, en effet très symptomatiques de notre époque. Pour Martel, ce qu'on appelle les *« industries créatives »* produisent des formes modernes de divertissement, - en écartant les composantes traditionnelles de la culture du passé - plus en accord avec la culture du présent, telle qu'il la décrit. Ce bestseller, qui a suscité des débats lors de sa parution, affirme également que la nouvelle culture du divertissement a consacré l'Occident comme le porte-étendard de toutes les grandes luttes pour l'émancipation culturelle (de genre, de race, de minorités ethniques) dans le monde, une affirmation très contestable. On peut lui reprocher certainement aussi sa sympathie à peine dissimulée pour cette culture grand public de plus en plus mondiale, qui crée de véritables mécanismes d'hypnotisation collective du grand public. L'auteur juge normale cette nouvelle conception de la culture qu'il estime en parfaite harmonie avec les grandes inventions scientifiques et technologiques de ces dernières années.

Comme l'a souligné Vargas Llosa dans son livre important cité plus haut, les analyses de Martel sont représentatives d'une réalité que jusqu'à présent ni la sociologie ni la philosophie n'avaient voulu admettre. Selon le prix Nobel péruvien : *« l'immense majorité de l'humanité ne pratique, ne consomme ni ne produit plus aujourd'hui aucune autre forme de culture que cette culture grand public, qui, dans le passé, était considérée de manière désobligeante, comme un simple passe-temps populaire, sans aucun rapport avec les activités culturelles, artistiques et littéraires qui constituaient la culture. La culture est morte, même si elle survit dans de petites niches sociales, sans aucune influence sur le courant dominant »*. Comme on peut le voir, les critères considérés par Vargas Llosa et par Martel sont aux antipodes. Mais on compte déjà deux condamnés à mort : la culture et l'art.

La publicité comble progressivement le vide laissé par l'esprit critique et exerce une influence décisive sur les goûts, la sensibilité, l'imagination et les habitudes. Elle a pris la place des systèmes philosophiques, des croyances religieuses, des idéologies et des mentors intellectuels de chaque époque.

Le marché est l'autre élément envahissant et primordial qui définit et change tout. Dans la culture actuelle, le prix a remplacé la valeur de l'œuvre d'art, la massification est devenue synonyme de frivolité La figure du grand intellectuel, faiseur d'opinion écouté et suivi, disparaît également à une vitesse vertigineuse, confirmant la faible validité de la pensée critique et érudite dans cette civilisation du spectacle ou du divertissement.

Les technologies audiovisuelles de pointe ont aboli les distances et le sens du temps, et ont contribué de manière décisive à l'augmentation de la vitesse de la vie contemporaine. Le passé et le présent semblent s'être combinés et subsumés dans le futur, qui nous est offert presque comme le

seul temps qui compte. La vitesse de transmission des courriels électroniques ou des messages textuels a laissé loin derrière la vitesse de la voiture, du métro ou de l'avion ; elle est emblématique de la vitesse sociale de notre époque. Un simple clic nous rapproche des latitudes les plus éloignées en quelques millisecondes. Le télégramme s'est substitué aux courriers traditionnels. Puis l'image vidéo a supplanté le journal, et les progrès technologiques ne font qu'accroître la supériorité de la télévision : la puissance et la qualité des appareils de réception, la haute définition, la 3D et le cyberespace assurent désormais une supériorité de l'information audiovisuelle à laquelle on n'avait jamais pensé.

Tout ce que je viens de dire est connu et je n'apporte sans doute rien de nouveau ; mais je considère important de le mentionner car cela met en scène le contexte nouveau de l'art. Ce qui s'est passé avec la culture est lié, comme nous l'avons vu, aux actions conjointes du marché et du développement des nouvelles technologies, qui ont créé les mêmes paramètres de consommation culturelle assumés collectivement et individuellement sur les cinq continents, entraînant malgré les distances géographiques, les traditions, les croyances et les langues qui leur sont propres, une uniformisation de la culture mondiale. Cette culture a cessé d'être élitiste et est devenue une véritable culture de masse. Ce que les industries culturelles inventent n'est rien d'autre qu'une culture transformée en biens de consommation de masse suivant des codes visuels très homogènes. C'est la prédominance de l'image et du son sur la parole qui met en évidence le phénomène en cours. Et il ne fait aucun doute que ce processus conduit à l'abandon de la lecture, à une perte accélérée de lucidité critique et donc de libre arbitre des personnes. L'esprit critique diminue, voire disparaît. La culture mondiale a ouvert une nouvelle perspective, celle du divertissement. Jeux vidéo, mangas, séries télévisées, films et clips vidéo, plus ou moins frivoles, ont donné naissance à une offre visuelle très en demande. Un aspect particulier, parce qu'un peu marginal, mais non négligeable de cet univers culturel, c'est aussi la libre circulation de la pornographie, parfois extrême. Il est donc clair que la culture est aujourd'hui synonyme de plaisir et que ce qui n'amuse pas ne se consomme pas, ou en d'autres termes, n'est pas considéré comme de la culture. La valeur qui compte est devenue commerciale. En art, le vieux dilemme entre le prix et le sens, qu'Octavio Paz a si clairement soutenu dans les années 1980, revient sur le devant de la scène.

Bien sûr, il ne s'agit pas de diaboliser le pouvoir du divertissement, ce n'est pas notre propos. Les loisirs et le divertissement sont des parties consubstantielles de la vie de l'homme et des conquêtes très précieuses. Il s'agit plutôt pour nous d'affirmer que, dans cette perspective, si nous ne rappelons pas fermement leur importance, les valeurs fondamentales de l'humanisme sont appelées à disparaître. La force des idées cède peu à peu au pouvoir des images, dont le contenu intellectuel s'affaiblit, laissant libre cours aux zombies enchaînés aux écrans (qu'il s'agisse du cinéma, de la télévision ou des ordinateurs). Les sociétés deviennent donc de simples consommatrices d'images.

Aujourd'hui, l'image est une urgence ; son irrésistible ascension et prolifération l'emportent sur ses propres qualités. Nous sommes face à une véritable pollution iconique. Tous aujourd'hui produisent, nous produisons, des images, c'est devenu une façon naturelle de se mettre en relation avec les autres. José Luis Brea nous a averti - et c'est une autre voix qui s'élève dans la même direction - qu'avec l'émergence de l'électronique l'image s'est « naturalisée », qu'elle habite notre monde, qu'elle est devenue un élément habituel de notre paysage quotidien. Le numérique en a entraîné un développement exponentiel, invasif de la totalité des espaces de notre vie quotidienne ; du fait de son ubiquité elle est devenue une constante anthropologique habituelle et normale de nos sociétés actuelles.

Cela fait maintenant un peu plus de cinquante ans que les études sur la postmodernité ont mis à jour et questionnent cette montée en puissance du visuel, qui continue aujourd'hui encore à soulever d'importants débats théoriques, allant jusqu'à considérer la mort de la représentation. Régis Debray nous a averti, il y a quelque temps déjà, qu'une image n'est ni vraie ni fausse, ni contradictoire ni

impossible. Dans la mesure où elle n'est pas elle-même un argument, elle n'est pas réfutable, alors que, selon d'autres spécialistes, c'est à mi-chemin entre le signe et le symbole, que les formes symboliques de la connaissance et de l'identité atteignent leur plus haut degré de concentration et de densité de sens.

L'esthétique joue également un rôle important selon moi ; elle ne relève pas de la théorie de l'art, comme on la présente parfois, mais constitue un mode expressif d'identification et de pensée de l'art, un mode d'articulation entre les façons de faire, les formes de visibilité, les façons de faire et de penser ces relations. Tout cela est lié à l'appréciation objective que les sociétés se font du *« monde de l'art »*. Il faut considérer ce monde, en quelque sorte souterrain, comme un réseau dispersé de sous-cultures qui se chevauchent et se lient entre elles par les œuvres d'art et les rapports que les artistes établissent avec le public et le marché.

Le raisonnement de Barthes selon lequel les sociétés considérées comme avancées (cela a été dit en 1980) étaient désormais consommatrices d'images et non plus de croyances, comme celles d'antan, est fondamental. Il résume tout. C'est dire que Barthes nous avait déjà mis en garde sur le rôle décisif de la pensée visuelle dans les sciences humaines d'aujourd'hui. La question est, à mon avis, de trouver comment recadrer la pensée visuelle dans notre culture actuelle plutôt que d'accepter qu'elle s'y substitue.

Il faut alors prendre en considération le rôle des acteurs sociaux tels que nous les présentent les images. Car ils se prêtent à une analyse multidisciplinaire de leur discours visuel, en considérant leurs dimensions linguistiques, sociales et culturelles comme des outils, pour comprendre comment le sens se construit. Le canon, c'est la société qui l'établit, et l'art nous permet d'y échapper, de le questionner et même d'y répliquer ; c'est une capacité qui appartient aux artistes et au pouvoir de déchiffrage de l'art. L'image doit être interprétée comme une culture en mouvement, dont le flux nous entraîne avec tout son poids de conditionnement social et de discours du pouvoir. Chaque culture a sa propre visualisation, qu'il faut affronter spécifiquement pour lutter contre l'homogénéisation qui nous engloutit. Il s'agit de penser visuellement la société, c'est-à-dire penser ses images comme de nouvelles stratégies de connaissance du social en étroite articulation avec les autres sciences sociales.

Nous vivons dans l'image et l'image nous vit, comme l'a dit Joan Fontcuberta. Nous sommes à l'apogée d'un processus de sécularisation de l'image visuelle tandis qu'aujourd'hui nous produisons tous des images. Grâce à l'exaltation et à la diffusion que le web a permis, la photographie est finalement devenue le support visuel définitif de la culture contemporaine. Comprendre les pratiques de l'image comme un phénomène globalisant dont nous ne pouvons pas être absents, les mettre en relation et les inscrire dans le champ des autres sciences humaines, voilà un objectif pour lequel les chercheurs, les universitaires et les bons intellectuels devraient se battre.

-III-

Quoi qu'on en dise, ce que nous appelons l'Art est là, sa présence retentit dans notre époque et l'énorme infrastructure mercantile qui s'est érigée à partir et autour de lui, ne dépend pas de nos discussions théoriques ; elle est là aussi, elle pulse, elle vit et il faut la transformer.

Les puissants stimuli des courants de pensée conceptuelle et artistique ne lui ont jamais fait défaut ; on peut même dire qu'ils l'ont a animé à toutes les époques. Chaque mouvement, isme ou tendance, comme vous préférez les appeler, a changé la scène artistique et a réussi à rassembler des maîtres et des célébrités emblématiques, donnant ainsi chaque fois à l'art sa densité anthropologique. C'est ainsi que les dadaïstes ont fait exploser son unité fondamentale de sens, que les surréalistes ont exploré l'inconscient en profondeur, que les situationnistes ont pensé que l'art devait trouver sa réalisation dans la pratique révolutionnaire, tandis que la pratique révolutionnaire devait trouver sa place dans l'art, en luttant, à l'unisson, contre l'incapacité de vivre de la classe ou-

vrière, aliénée par les médias. Ces tentatives contre-culturelles qui, sur la base de l'union du dadaïsme et du surréalisme, ont conduit l'art à renouer avec la vie, ont nié et déconstruit toutes les formes réifiées de la culture bourgeoise. C'était comme le dernier grand effort conscient pour contrecarrer ce qui s'abattait déjà sur la société humaine : le triomphe du nouvel esprit du capitalisme qui a hissé, sans grand bruit, le slogan de la subordination de toute recherche esthétique à des fins économiques.

Lors des révoltes et turbulences de 1968, le capitalisme a bénéficié de l'utilisation de la logique du lion transformé en léopard : tout change pour rester pareil. Apostille : si quelque chose a changé au cours de cette décennie violente et pleine d'espoir, avec un sens et une efficacité invisible, c'est bien le capitalisme (nous nous en sommes rendus compte avec le temps), qui a inversé la formule susmentionnée (de Kenneth Galbraith) et a subordonné l'esthétique à l'économie, ce qui s'est vérifié plus tard comme une esthétisation de la réalité. Et l'art a été aveugle : il a inconsciemment rejoint la société du spectacle.

Croire en l'art, comme l'a montré la sociologue Sarah Thorton, est une sorte de religion moderne, car bien que chaque membre de ce monde incertain (artistes, galeristes, conservateurs, critiques, collectionneurs, commissaires-priseurs, etc.) ait une notion différente de l'art, ils croient tous en sa présence immanente dans la société. L'art fonctionne dans cette religion comme la divinité, une entité dont l'existence ne se questionne pas, omniprésente et suffisante. La sociologue l'explique ainsi : *« Le monde de l'art contemporain est un réseau dispersé de sous-cultures qui se chevauchent, liées par le fait qu'elles croient toutes en l'art »*. La profusion de stimuli visuels est donc son atmosphère habituelle et nombreux sont les habitants de ce monde caché qui sont pleinement conscients que beaucoup d'œuvres sur le marché ne sont pas vraiment de l'art et qu'elles ont été spécialement conçues pour la voracité des collectionneurs.

L'écheveau de conventions créées par tous les habitants de ce monde souterrain donne souvent raison à ceux qui, comme l'auteur de ce texte, critiquent cette pollution et même rejettent cette situation où nous admettons comme œuvres d'art des pièces qui ne seraient pas acceptées comme telles en d'autres moments de notre histoire. C'est une réalité. L'artiste est malheureusement aujourd'hui tellement obsédé par sa propre publicité et par le marché, qu'il est difficile d'imaginer un retour à une posture plus modeste, et plus authentique, vis-à-vis de la création.

Depuis le début de la pandémie de coronavirus, qui a paralysé la planète pendant plusieurs mois, nous avons tous eu le temps de réfléchir au présent et à l'avenir immédiat. Les réflexions publiées par les gens du monde de l'art ne m'ont pas du tout impressionné, en général elles étaient marquées par une légèreté qui fait peur. C'est comme si, d'une part, le monde changeait automatiquement pour le mieux, sans l'intervention active et consciente de l'humanité, et d'autre part, on admettait que seul le réseau artistique pouvait sauver l'art (bien sûr, son marché en premier lieu). Je ne crois ni à l'un, ni l'autre ; le monde restera le même qu'avant la crise pandémique, ou peut-être pire, comme l'écrivain solitaire Michel Houllebecq s'est aventuré à l'imaginer avec son cynisme et son pessimisme habituels. Sans doute, certains gouvernements responsables accorderont plus d'attention à la santé publique (y compris à son budget), et le monde de l'art renforcera quelque peu sa présence sur le web ; mais pour le reste, le monde reviendra probablement aux mêmes pratiques et au marché avec toute la volonté et la frénésie possibles. Nous ne savons tout simplement pas comment construire notre vie.

Indubitablement l'humanité n'apprend pas. Nous en avons eu la preuve évidente au siècle dernier. Ni les guerres meurtrières, ni le manque de solidarité, ni les épidémies, ni les famines dans les pays sous-développés n'ont permis de changer l'attitude des dirigeants mondiaux. Encore plus pathétique et dangereux : l'irresponsabilité de nos actions face au changement climatique mondial, cette sorte d'épée de Damoclès suspendue au-dessus de la planète qui a été pourtant abondamment dénoncée, je dirais ad nauseam, par les scientifiques et les humanistes de toutes les latitudes.

L’humanité est devenue un producteur prolixe de déchets et de matériaux très toxiques pour l’environnement. Et l’art n’est que le reflet de cette situation et continuera de l’être, malgré la lucidité d’un petit groupe de créateurs et de penseurs, malgré les restes de pensée critique qui existent encore dans certains domaines de la création symbolique.

Je conclus. Il y a des artistes qui maintiennent un haut niveau de créativité et d’imagination dans leurs œuvres et qui tiennent ainsi sur leurs épaules le mare magnum de l’art contemporain, aussi déformé soit-il, débordant de banalités et d’œuvres vraiment médiocres. Et il faut désormais, pour analyser en partie cette production symbolique, faire appel aux sciences sociales, du fait que les analyses visuelles ne peuvent plus, à elles seules, remplir leur fonction d’exégèse. À mon modeste avis, c’est seulement des artistes véritables que nous pouvons espérer une solution, un remède à cette situation tellement dysfonctionnelle ; c’est seulement de leurs œuvres et de quelques penseurs qui gardent encore espoir dans le monde des images et croient en l’art. Donner un sens à l’art, revenir à sa fonction anthropologique, c’est la seule stratégie possible.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.2, 2020, ISSN 1721-9809

Moi \ l'art \ nous [1]

Carlos Altamirano

magma@analisiqualitativa.com

Né en 1948. Artiste plasticien, vit, travaille et expose à Santiago du Chili depuis 1976. Il a publié quelques livres dont *Ah ! Los días felices. La historia de un hoy y 40 relatos inconclusos* (2014), *O SI NO.* Volume I. *Conversations avec Fernando Balcells* (2019) et *O SI NO.* Volume II. *Révision critique de l'histoire de l'art chilien en tant qu'œuvre d'art* (2020).

Abstract Ce texte expose ma relation avec l'art pendant la période qui va des années 1970 au Chili jusqu'à aujourd'hui. En ce sens, il constitue un exercice de mémoire sur les réflexions et les formes que mon travail a adoptées dans le cadre des conditions successives de vie que j'ai rencontrées à chaque instant et qui ne m'ont pas été indifférentes. Mon travail ne surgit pas d'un espace lointain et caché, mais de chemins partagés avec d'autres qui vivent et travaillent dans le contexte spécifique de cette histoire et de ce territoire. Je construis à partir de ce que je suis, là où je suis, qui se souvient de ce qu'il a vu et dit ce qu'il voit.



Dépliant distribué lors de l'exposition collective *Recreating Goya* (1978), Institut Goethe, Santiago. Impression multil-ithographiques et tampon en caoutchouc sur papier (trois feuilles).

Mon ami me demande d'écrire sur l'art et la société, et je lui réponds que je vais écrire sur moi-même parce que je ne peux pas écrire sur l'art et la société autrement.

En 1974, au Chili, il y avait du smog et de l'incertitude, et certaines personnes ont disparu sans laisser de traces. Immédiatement après le coup d'État, la société est tombée dans un profond coma, et tout ce qui n'était pas strictement de la survie s'est arrêté. Le couvre-feu était le paradigme. Beaucoup d'artistes qui avaient participé activement au processus vertigineux de l'Unité Populaire se sont exilés. Ceux qui sont restés dans le pays - et la société en général- pendant les premières années de la dictature ont eu recours à l'immobilité comme stratégie pour assurer leur existence. D'autres se sont rapidement adaptés aux nouvelles circonstances et ont repris le contrôle, sautant le pas pour renouer avec la tradition liant valeurs sociales et esthétiques.

Les idées de renouveau qui, à partir de Duchamp, ont fait leur chemin dans l'art du XXe siècle, qui ont mûri et se sont imposées dans les années 1960, ont également eu un impact au Chili, stimu-

[1] Traduction de l'espagnol par Hervé Fischer.

lées par le processus particulier du changement politique. Mais l'interruption brutale, d'un jour à l'autre, de toute activité de réflexion publique a produit panique et amnésie.

C'est sur cette scène qu'a commencé ma formation d'artiste. Il fallait que j'explore l'histoire de l'art chilien, en y entrant sans frapper et en affirmant que l'histoire, toute l'histoire, était déposée dans ma tête. Il n'y a pas d'autre possibilité pour quelqu'un qui commence un orphelin, dans un trou dans les bois. On peut dire que la dictature était mon espace naturel et que d'une certaine manière, à mon grand regret, elle continue de l'être. C'est peut-être pour cela qu'elle apparaît invariablement dans presque tout ce que je fais.

Sans prétendre assumer la voix de mes amis artistes de ces années-là, je dois, dans ce paragraphe, transformer le *je* en un *nous*, car je n'étais pas seul, et rien de ce que je dis ne m'appartient entièrement. Il y en avait d'autres, des plus sages que moi dont je me suis rapproché. Nous avons eu l'arrogance d'adopter les positions les plus rigoureuses et les plus radicales, que la logique, notre engagement culturel et ce contexte abominable nous permettaient de concevoir. Notre première préoccupation était de sauver la minorité, les disparus, les réprimés et les oubliés. Pour exprimer l'écart évident qui se creusait entre le continuum de notre existence et le cours catastrophique de l'humanité, il nous est apparu nécessaire de réinventer langages et syntaxe, de construire nos ruptures en marge, de nous approprier des espaces traditionnellement réfractaires à la pratique artistique et de mettre l'accent sur les techniques et les supports, en rompant tout rapport avec la tradition autant qu'avec le mysticisme révolutionnaire qui a précédé le coup d'État. Dissimuler toute intention sociale et politique dans nos œuvres et nos discours était une condition de survie, et, exploitant l'inattention de la censure, l'aventure du langage devenait pour nous une *« bataille du sens »*, dans laquelle nous tentions de préserver nos connaissances, de catapulter des idées et d'exprimer notre conscience politique, usant de la métaphore pour maintenir notre lutte contre le pouvoir totalitaire.

Mettant toujours l'accent sur le mot *« art »*, espérant que ses connotations culturelles serviraient d'alibi contre la censure, toutes nos œuvres répondaient à bien des égards aux mêmes modes de production : l'utilisation systématique de la photographie, la remise en question des supports traditionnels et, fondamentalement, une réflexion intense, aigue sur le langage et les processus productifs de l'art au Chili. Nos interventions artistiques, nos installations éphémères dans l'espace public, le corps lui-même, des techniques mécanisées de reproduction, l'incorporation explicite dans l'œuvre des données de son mode de production, nous ont permis de mettre le langage traditionnel sous tension et de développer une méthode de harcèlement critique continu contre la culture officielle.

Le bonheur du retour à la démocratie a été de courte durée. Les champions de cette liberté nouvellement retrouvée ont diligemment distribué un avenir radieux à certains d'entre nous et recommandé la patience aux autres au nom d'un avenir néolibéral doré. Cette épithète a déjà été déjà suffisamment décrite, définie et subie pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en dire plus sur ce destin dont la pandémie nous a révélé la face la plus cruelle : l'individu ordinaire est devenu la microentreprise, l'unité de base du système, et il doit se comporter comme tel : vendeur et acheteur de tout, principalement de lui-même.

Fin du *nous*, retour à moi

La pulsion de rejet que je ressentais par rapport au brouillard étouffant de la dictature m'a conduit à m'enfermer dans ma vérité pendant un certain temps et à vivre en toute sécurité en ayant raison.

Chérissant intensément cette vérité, j'étais devenu capable de valoriser certains de mes actes en pensant que je pouvais et devais changer le cours des choses. L'avant-garde mord souvent à l'hameçon du progrès historique linéaire.

C'est avec ce nouveau scénario en tête que j'ai mûri en tant qu'artiste. Puis l'ardeur de mes certitudes s'est réduite et le doute quotidien s'est installé dans ma vie. J'ai commencé à soupçonner que le pouvoir le plus écrasant ne repose pas sur la force - même s'il en provient initialement et l'utilise pour contrôler les dissidents - , mais sur les règles qu'impose l'exercice du lourd bon sens. Peu importe que la physionomie de la majorité change - parfois rapidement, sans qu'on s'en doute - et que la norme change aussi, mais lorsqu'un nouveau consensus apaise les turbulences créées par le changement, la norme reprend le contrôle et sanctionne implacablement le comportement des gens. Maintenant, j'essaie de penser dans le noir pour nettoyer mon regard des stéréotypes de mon clan et l'ouvrir à ce qui peut surgir et qu'on découvre d'extraordinaire dans une rencontre. Le sens d'une rencontre, c'est la rencontre elle-même : se heurter, se croiser et se regarder du coin de l'œil pendant une fraction de seconde peut s'inscrire dans la mémoire comme un souvenir aussi intense que celui d'un tremblement de terre.

Les psychologues, psychiatres, sociologues, économistes, biologistes, physiciens, juges, prêtres, et certainement les politiciens et les policiers se chargent de nous expliquer leurs connaissances du comportement humain, que certains, plus obstinés que d'autres, prétendent comprendre, pour nous guider vers le progrès. Je n'ai rien de si important à communiquer à mes semblables, d'autant plus que cela me contraindrait à restreindre volontairement le champ d'interpellation possible dans mon travail et mon élan missionnaire. Je n'aime pas considérer ma démarche artistique comme un moyen d'instruire les gens et de diriger leur regard. Le sens de l'art n'est pas unidirectionnel. L'esprit ne peut pas contempler la nature de l'extérieur de lui-même, et ce que chacun contemple est le récit qu'il se fait à lui-même, avec les moyens linguistiques à sa disposition, de la nature qu'il perçoit. Notre inconscient est hanté par des traumatismes, des terreurs et des images insupportables de souvenirs, des imaginations et des idées que nous refoulons. Tout (substance et cause) n'est qu'apparence et sensation. Mais l'inconscient demeure inconscient. Il est par nature un étranger qui s'échappe d'un recoin inconnu de notre conscience, elle-même en contact avec les choses qui nous entourent, une masse de présences, de données sensibles. Notre conscience ne perçoit que des apparences. La réalité n'est donc pour moi qu'un ensemble de sensations à partir des quelles je produis parfois quelque chose que j'appelle de l'art, et qui demeure contingent et indéfinissable.

Les idées que nous nous faisons sur les choses sont utiles, elles guident de façon générale notre conduite, nos transactions ; et nos idées sur l'art contribuent à cimenter ces échanges. Mais, dès que nous les rassemblons, dès que nous les sécurisons dans le secret d'une œuvre d'art, les idées ont tendance à se taire. Et si nous tentons d'entraîner quelqu'un dans le non-dit de l'art, il résistera, car il n'aime pas subir l'effet des images implicites qui y errent, en suspens. Le moment décisif pour moi, c'est lorsque j'explore le cœur de ce tourbillon d'images et d'idées en suspens. Dans cette transe, tout ce qui est déjà connu demeure insignifiant, car, en réalité, rien ne s'est encore passé.

Cependant, malgré ce que je viens d'écrire, malgré le fait que je me positionne explicitement et volontairement comme observateur extérieur, comme un témoin, comme nomade, comme voyeur, comme créateur autonome et subjectif, comme puriste intellectuel..., je ne peux pas échapper moi-même à ma condition de sujet social, qui vit et travaille dans le contexte de sa société. Mon travail n'en est pas une simple conséquence, mais il engage plutôt un dialogue - car il n'est pas possible de faire autrement - avec son environnement, que ce soit de manière critique, militante ou ironique,

que ce soit de manière interprétative, constructive ou complice. L'expérience artistique me fait sortir, ne serait-ce qu'un instant, de l'engourdissement et de l'insensibilité, du moi que le mode de vie de mon pays tend à enfermer derrière un mur.

La démocratie rétablie aujourd'hui grâce à l'effort collectif a apporté avec elle l'espoir d'une réponse à la question de savoir où ils se trouvent, ceux dont nous avons imprimé les visages sur des centaines d'affiches, ceux dont nous avons soulevé quotidiennement la question, ceux que réclament les familles, les détenus, les disparus de la dictature. L'État démocratique a presque immédiatement mis en place l'idée de rétablir la *« justice autant que possible »*, privilégiant la réconciliation nationale et une *« politique de l'oubli »*. Résultat : les détenus des années 1970 sont toujours portés disparus au XXIe siècle.

En 1995, à peine six ans après la victoire du plébiscite qui nous a redonné la démocratie, j'ai commencé dans mon travail artistique à évoquer systématiquement l'image des détenus, des disparus. Ce sont le dégoût et la honte qui m'animaient. L'oubli et la mort se ressemblent tellement que je ne suis pas beaucoup plus que ce dont je me souviens, et ma conscience persistante de l'absence des détenus disparus se mêle presque toujours aux images que je parviens à recueillir de ma vie d'adulte, même les plus personnelles, les chargeant du poids immense de mon inquiétude.

Où sont-ils ? C'est la question qui résume toutes les autres

L'art est un excès, pas un luxe. Il n'y a pas d'humanité sans ce dépassement. Dans notre vie nous développons progressivement un sentiment de responsabilité et de liberté, au fur et à mesure que nous constituons une communauté faite de rencontres et de résonances dans une vivre-ensemble. Une communauté faite de frictions, de bruit environnemental, de ces musiques qui nous ont saisis, immobilisés, des chocs avec toutes ces choses avec lesquelles nous avons fait corps.

J'ai la prétention de croire que les gens qui partagent mon espace de vie remarquent que mon travail ne surgit pas d'un lointain caché mais des chemins que nous avons partagés ; qu'ils reconnaissent sans difficulté que mon travail naît des regards croisés et des étincelles intuitives qui s'accumulent dans l'atmosphère que nous respirons tous. Mais je ne sais pas comment mon art fonctionne au-delà de son contexte. Je ne sais pas si je suis capable de retenir l'attention d'un public, que je suppose impatient et inattentif, sans avoir à décliner une identité personnelle, que je n'ai pas envie de brandir comme une bannière et que j'aime voir errer de manière hésitante, sans programme, comme des sillons dans la terre qui s'éloignent du sillon principal, y reviennent, en repartent, allongeant et embrouillant à chaque fois le chemin que nous suivons.

Le multiculturalisme a servi à atténuer un certain sentiment de culpabilité de l'époque postcoloniale, permettant à l'art métropolitain de se renouveler avec les énergies des périphéries. La mondialisation promue par le capitalisme transnational a dissimulé le fossé qui subsistait entre le centre hégémonique du pouvoir et ses dépendances territoriales ; et nous sommes tous soumis au nouveau totalitarisme du marché ; cependant, le centre préfère que *« les autres »* (nous, les *borderline*) ne parlions que de notre exotisme afin de convertir nos gestes et nos différences en stéréotypes qui maintiennent les choses en place.

L'avantage d'être *« les autres »* pourrait être que, tant que nous gardons les yeux fixés sur le paysage qui nous entoure et élaborons des histoires enracinées dans ce que nous vivons, nous serons pour *« eux »* un objet difficile à comprendre et à intérioriser en dépassant ces stéréotypes (ce qui

expliquerait pourquoi les institutions consacrées aux études latino-américaines prolifèrent *« là-bas »*, alors qu'*« ici »* il n'est pas nécessaire d'étudier *« eux »*).

Parfois, dans des moments d'optimisme inhabituel, je pense que ce système recèle une faiblesse : le centre absorbe la périphérie en étendant son domaine, mais la nature de ces dépendances dépasse leur compréhension. Le ministre de la santé du gouvernement dont nous souffrons, alors qu'il ne pouvait pas contenir l'avancée de la pandémie, a reconnu qu'au Chili *« il y a un niveau de pauvreté et de surpopulation dont je n'avais pas connaissance »*.

Quelqu'un qui a toujours été au sommet ne parvient pas à comprendre les forces qui bouillonnent au-delà du miroir de sa perception. Ce point faible du système hégémonique (je le dis sous condition, dans un espoir qui demeure nébuleux), c'est peut-être le début du processus qui précipitera son agonie.

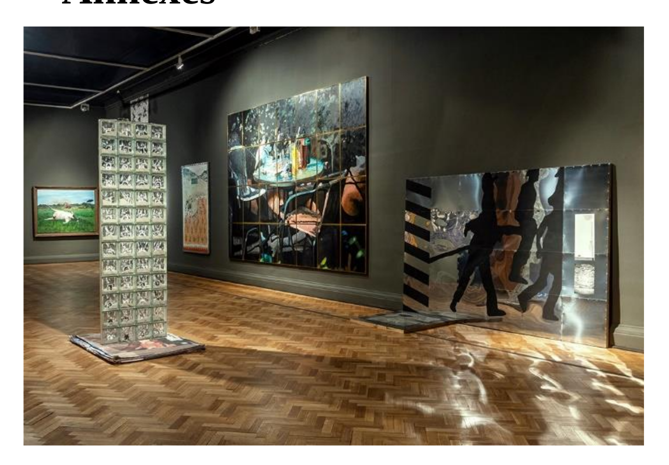
Néanmoins, si je paraphrase les anciens révolutionnaires, je dirai que l'analyse objective de la situation concrète confirme que le capitalisme a la terrifiante capacité d'absorber et de transformer en sa propre énergie toute action qui lui est opposée. L'industrie culturelle a depuis longtemps trouvé un moyen de s'approprier et de rentabiliser les propositions les plus radicales, et l'œuvre d'art finit presque toujours par être un vaccin pour le système plutôt qu'une contagion.

L'industrie de l'art, tout comme l'industrie du tabac, est autosuffisante. Elle est capable de créer son propre circuit d'offre et de demande. Cette situation affecte l'art lui-même, et l'amène à intégrer ces signes d'indifférence. De nombreuses œuvres d'art contemporain sont rigidement étanches et nécessitent un décodage réglementé par les institutions qui les protègent. Mais il y a, et il y aura toujours, j'imagine, d'autres œuvres qui, bien qu'elles soient conçues comme autonomes et spécifiques au monde de l'artiste, rayonnent à l'extérieur avec assez de puissance attractive et poreuse pour transmettre leur signification au simple piéton.

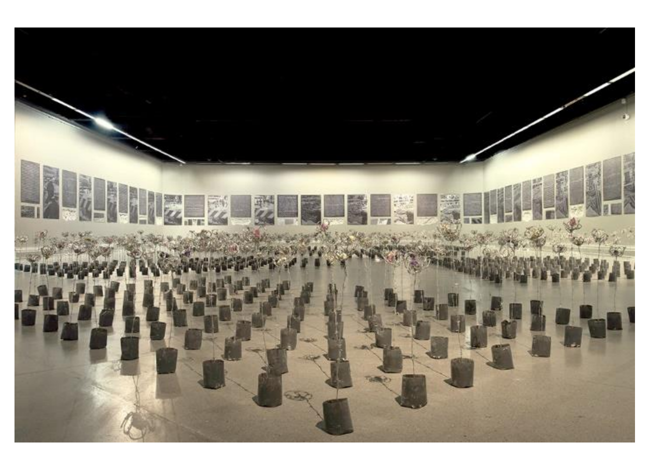
Sachant cela, il ne nous reste rien d'autre que la persévérance. La stratégie consiste peut-être à penser que l'art n'est bon à rien, qu'il partage l'inutilité sociale de tout ce qui n'a pas de prix. Mais que, du fait de son inutilité, l'art échappe parfois à la loi du capital et peut transmettre le message de sa nature critique. La loi du capital uniformise les marchandises les plus disparates sur le marché, réduisant toutes leurs différences au binôme quantité/prix. Eh bien : l'art, celui que j'aime, ne permet pas de calculer ; ses concepts de base ne peuvent pas être mesurés.

Enfin, je ne peux qu'affirmer avec certitude que l'art est mon espace de liberté, où il n'y a pas de place pour faire la différence entre ce qui est correct et ce qui ne le serait pas. Où je transforme en langage, en corps, en quelque chose de visible pour moi et pour les autres, sans négociations ni calculs, simplement parce qu'il serait absurde de le faire, tout ce que j'arrive à capter de ce qui structure ma vie et qui n'est pas plus transcendant ni moins vital que l'air à l'intérieur d'un ballon ou la force de gravité qui me retient à cet endroit, me marquent comme inévitablement chilien. Sur cet espace, je construis, à partir de celui que je suis, qui se souvient de ce qu'il a vu et qui dit ce qu'il voit, comme un parmi d'autres, unique et laïque, sans hymnes, témoignant civilement, insoumis au consensus, au marché, au politiquement correct, au bonheur de la démocratie et aux stratégies du pouvoir, avec la liberté d'un peintre du dimanche, le récit d'une histoire non négociable : la mienne.

Annexes



Projet de monument (2019). Photocopie et ciment en briques de verre sur 72 tissus imprimés.



1044 fleurs, l’histoire d’un trou et quarante histoires inachevées (1977-2019). Evergreen (Helichrysum bracteatum), fil de fer barbelé, ciment et sac plastique. Impression numérique sur canette. Craie sur ardoise, fouilles, gravats et miroir.



Deux personnes (2007). Impression numérique sur verre, fil de fer barbelé, fer, tissu, crayon de cire, miroir et impression numérique sur autocollant.



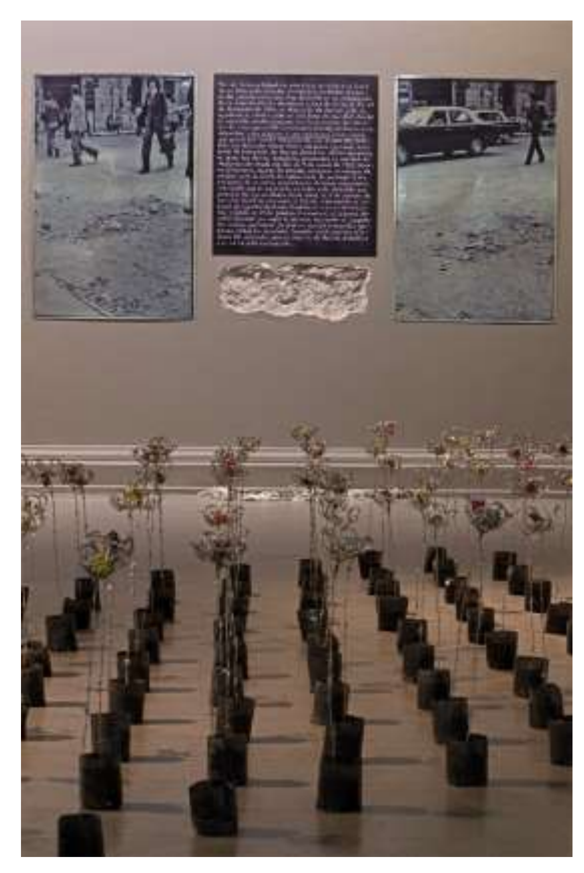
Projet de monument (2019). Photocopie et ciment en briques de verre sur 72 tissus imprimés.



Marcel Gil II (1990). Impression numérique et crayon de couleur sur toile.



Deux personnes (2007). Impression numérique sur verre, fil de fer barbelé, fer, tissu, crayon de cire, miroir et impression numérique sur autocollant



1044 fleurs, l’histoire d’un trou et quarante histoires inachevées (1977-2019). Evergreen (Helichrysum bracteatum), fil de fer barbelé, ciment et sac plastique. Impression numérique sur canette. Craie sur ardoise, fouilles, gravats et miroir.



1044 fleurs, l’histoire d’un trou et quarante histoires inachevées (1977-2019). Evergreen (Helichrysum bracteatum), fil de fer barbelé, ciment et sac plastique. Impression numérique sur canette. Craie sur ardoise, fouilles, gravats et miroir.

Le Grand Dépotoir

Julien Blaine

magma@analisiqualitativa.com

Julien Blaine crée sa première revue, *Les Carnets de l'Octéor* à l'âge de 20 ans. Reconnu pour ses créations en poésie visuelle, poésie action et performances provocatrices en France et à l'étranger, il crée les revues *Approches* avec Jean-François Bory en 1966, *Robho* avec Jean Clay en 1967, *Géranonymo* en 1970, puis en 1976 *Doc(k)s*, une revue éclectique, traitant tantôt des thèmes, tantôt de la poésie de divers pays ou régions, constituant un carrefour international d'écritures et d'expériences. En 2005 Julien Blaine décide d'arrêter sa pratique de performances avec un tournée d'une année « *Bye-bye la perf'* » au profit de « *démonstr'actions* » et de « *déclar'actions* », souvent en partenariat avec des musiciens et des poètes. Il explore ce qu'il appelle une « poésie élémentaire » et n'hésite pas à s'engager humainement et politiquement, notamment en faveur de la Palestine. Son œuvre écrite est aussi prolixe que son activité poétique, performatrice, et d'artiste visuel qui a multiplié les expositions, les enregistrements audio et vidéo.



ch'i à Stockholm

Abstract Après avoir mis fin en 2005 à son activité performatrice, Julien Blaine a décidé en 2020 de mettre fin aussi à son activité d'artiste visuel et de se débarrasser de toute la production qu'il a accumulée pendant sa vie en organisant à la Friche de Marseille ce qu'il a intitulé ironiquement *Le Grand Dépotoir*. Il y a rassemblé et accroché toutes ses œuvres visuelles et chacun y a été invité à venir y choisir une œuvre à emporter gratuitement. La radicalité d'un tel geste et de son intitulé provocateur, qui frise avec l'autodérision de l'artiste, le mépris du sacro-saint marché de l'art et la négation du fétichisme de l'œuvre d'art, totalement inédit dans l'histoire de l'art, n'a pas manqué de surprendre et d'être salué internationalement. Julien Blaine en raconte ici le déroulé, qui a commencé de façon inattendue et rocambolesque avec la soudaine interdiction gouvernementale de tout rassemblement en raison de la pandémie de la Covid 19 et de l'instauration de la distanciation sociale et du confinement obligatoire, ajoutant du piquant à l'événement.

1er acte :

Bon débarras le vendredi 13 mars à 18h00

Servez-vous : c'est gratuit !

ANNULÉ PAR LE 1er MINISTRE LE 13 MARS 2020 à 13 H :

5 heures avant l'évènement et jusqu'à « nouvel ordre » a-t-il précisé.

Heureusement une centaine d'invités percèrent le CORDON SANITAIRE

et la manifestation, à échelle réduite, put se produire...

Le Grand Dépotoir de Julien Blaine devait être un drame en trois actes qui se serait déroulé du 14 mars au 10 mai 2020 :



âne via Garghetti

Acte I - Bon débarras du 14 mars au 12 avril

Acte II - Tout doit disparaître du 17 avril au 9 mai

Acte III - Liquidation avant fermeture le 10 mai

Avec trois entractes performées :

24 avril, **Charles Pennequin** et **Will Guthrie**, batteur à 18h00

3 mai, **Edith Azam** et **Eric Ségovia**, guitariste à 16h00

10 mai, **Julien Blaine** et **Richard Léandre**, contrebassiste à 16h00

Avertissement :

Évidemment ce serait plus pertinent, plus exemplaire, si j'étais Christofer Wool, Peter Doig, Damien Hirst, Richard Prince, Anselm Kiefer, Adrian Ghenie, Marc Grotjhan, Rudolf Stingel, Zeng Fanzhi, Yoshitomo Nara, Jeff Koons Ai Weiwei …

Si j'étais un artiste issu de l'impérialisme américain made in United States of America ou asiatique made in République Populaire de Chine ! Je ne suis que Blaine, Julien Blaine, et je ne suis que peu dans le marché de l'art à part quelques rares collections italiennes, suisses, floridiennes et françaises que je puis compter, en tout, sur les doigts de mes 2 pieds.

Le but de cette exposition :

Le dépotoir = Bon débarras ! est donc le suivant :

Montrer tout ce qui me reste dans mes ateliers : absolument tout !

Les choses seront déposées dans les pièces, au sol surtout, et sur les cimaises de l'expo de-ci de-là *à l'emporte-pièce* (le mot composé est doublement juste).

L'exposition durera deux mois ; durant ces mois le public pourra venir choisir les œuvres qu'il désire emporter gratuitement et qu'il emmènera aussitôt après son choix.

Des œuvres cataloguées :

Simulacre de rituel-Massacre (Éd. Factotum Art) 1985

Conjonction 18 (Éd. J. & J. Donguy) 1987

Œuvres de/sur papier (Éd. Mercato Del Sale) 1987

Horizons part(c)iels (Éd. Adriano Parise) 1996

Du Sorcier de V. au Magicien de M. (Éd. Pailhas) 1997

La 5ème feuille (NÈPE) 1999

La Lettre & the Word (A. Parise) 2000

Julien Blaine & Sarenco (Art Scarpulin - Merano) 2003

L'impromptu de Valenciennes (Éd. de l'École Beaux-Arts, Valenciennes) 2004

Faisons un rêve (Espace à vendre, Nice) 2004

Zoo made in USA et le cirque de Blaine (Studio Brescia) 2004

Zoo & Zoo & Zoo - Mascarade (Éditions NÈPE) 2005

Zorro, Z'héros ou Zéro ? à 2€ (Éditions NÈPE) 2006

Favole e altre storie (Éditions Fondazione Berardelli), le catalogue, 2008

Blaine au mac, un tri (Éditions Al Dante) 2009

Ihali (Éditions Plaine Page) 2012

Il Fabbro e il boscaiolo (Edizioni Parise Adriano) 2012

L'huitre et la pomme de terre (Galerie Jean-François Meyer) 2016

1968/2018 (Éditions Galerie Jean-François Meyer) 2018

Testi alla bomba (Éditions Galleria Clivio) 2018

Hors de l'origine du monde (Éditions Lara Vincy) 2018

Hors de l'origine du monde (Éd. Im/Paires) 2018

PeintureS auX couteaux (Éd. Olivier Meyer) 201



2 langues alanguies allongées: 2 ânes

Et à la fin, les mois étant écoulés, ce qui reste de l'expo composera un beau feu de joie… ! un hommage à Caramantran !

Et je ne produirai plus que du texte dans des livres ou des revues.

Plus aucune toile, dessin, sculpture, installation, plus rien pour les collectionneurs, les galeries et les musées.

Et pas loin de passer au stade octogénaire, je cesserai aussi de me produire en chair et en os et en public.

Résultats Web :

Le Grand Dépotoir - Julien Blaine Friche la Belle de Mai

Le grand depotoir Julien Blaine

Vingt mille ans et un jour avec Julien Blaine

Ré ouverture de la friche de la Belle-de-ma et de mon *Grand dépotoir !*

le 17 - JUIN 2020 à 14h00

Ouvert du mercredi au dimanche inclus de 14h00 à 19h00

Je crois que cette annulation de dernière minute le 13 mars 2020, 5 heures avant mon action ! fut plutôt une chance.



Julien Blaine le 13 mars 2020 à La Friche



la porte de la friche 3e étage



mon expo désertée le 17 juin 2020

Elle l'a rendue exceptionnelle,

Elle lui a donné une dimension d'*événement singulier,* genre « Le vol de la Joconde » où le public faisait la queue pour voir « le clou de l'exposition » ! Maintenant mon **expo est prolongée jusqu'au 9 août** et va prendre une tournure nouvelle

En fonction des contingences actuelles dues au dé con finement je vous attendrai dans mon exposition toutes les semaines du mercredi au dimanche de 14h00 à 19h00, pour que le public intéressé puisse récupérer (comme prévu initialement) **gratuitement** l'œuvre de son choix ; et ce, jusqu'au 9 août ou avant : dès que les salles d'exposition auront été vidées par mes précieux visiteurs (vous par exemple).

Ce fut la razzia, en 1h de temps le 17 juin, entre 14h et 15h plus de 350 pièces ont été emportées

D'un côté Bansky : *Devolved Parliament* : le « Parlement des singes ») est un tableau de 2009.

Il représente des parlementaires à la Chambre des communes du Royaume-Uni avec des chimpanzés à la place des parlementaires. Estimée à un peu plus de 2 millions d'euros, la toile a été vendue en octobre 2019 à Londres lors d'une vente aux enchères par Sotheby's à 11,1millions d'euros.

La vidéo tourne en boucle à l'entrée de mon expo

Une mauvaise adaptation d'une caricature à la Daumier

Les spéculateurs noblement auto intitulés collectionneurs ne savent pas que le 21e siècle a commencé depuis 20 ans



L'artiste au repos

Une toile de format grande et de qualité nulle

Zéro sans aucune circonstance atténuante

Mais vendue plus de 11 millions d'€ !

Un artiste de rue dit-on (dit-il ?), un artiste de Sotheby, dis-je !

De l'autre le *Grand Dépotoir* de Julien Blaine

Tout est à 0 €.

À l'heure de l'ouverture 14h le 17 juin 2020

Et contre toute attente, en tout cas la mienne :

une razzia, une invasion, un pillage, une rafle

Puis vers 16h le calme revint.

Plus de razzia

Plus de pillage !

Des promeneurs tranquilles

quoique toujours acquéreurs…

350 pièces parties le 17 juin entre 14h & 15h

Moins d'une heure !

Mais le don continue ou continu et continua jusqu'au 9 août

Le grand dépotoir

Vingt mille ans et un jour avec 1934

Le grand depotoire à Marseille

Reportage le grand dépotoir de Julien Blaine par Véronique Vial

Marseille le grand dépotoir œuvres à donner

Le grand débarras du depotoire

Le grand depotoir de Julien Blaine a la friche apres la razzia

Julien Blaine : fin de partie ?, par Fabrice Thumerel

Des gentrifieurs art contemporain et Marseille suite



1131 pièces offertes !



Couverture du catalogue

L'art est toujours politique : le politique n'est pas l'art

Roger D'Hondt

magma@analisiqualitativa.com

Né en 1948. Conservateur indépendant, écrivain et analyste de l'art d'aujourd'hui. Fondateur du centre d'art d'avant-garde New Reform (Aalst, Belgique 1970-1978). Organisateur d'expositions, de happenings, performances, d'événements et autres formes d'art engagé en Europe. Lauréat Prix Robert Schuman, Metz, France (1978). Collaborateur du Centre d'art l'Université d'Anvers (1973 - 1975). Commissaire de plusieurs expositions (sélection): *Théorie / Information / Pratique* (exposition, performances et art vidéo) à l'Académie urbaine de Gand (1976), *Performance Art Festival*, Beursschouwburg ,Bruxelles (1978), *Performance Art* dans les archives de la ville Kassel (Allemagne) lors de Documenta 6 (1977), *Van Provo tot nu*, art dans un contexte socio-politique Musée de la ville de Aalst (2008), projet in situ *Facades et Interieurs* Paraza France (2010), *Between Worlds*, dans les crématoires Sint-Niklaas et Lochristi (2014), *Hugo Roelandt - Post (ume)*, Centre d'art Netwerk, Aalst (2016). Publiciste dans des livres, magazines et sur des sites Web. Bloggeur.



Jan(us) Portraits Officiels : intervention dans le village français de Paraza, commissaire Roger d'Hondt, archives New Reform.

Abstract L'État Providence à court d'argent, peu disposé à subir les démarches trop critiques des pratiques artistiques, trouve de plus en plus une alternative dans le financement privé bientôt érigé en politique néolibérale de la culture qui semble avoir fait merveille aux États-Unis et qui prend volontiers le relais. Car il y trouve son compte dans un mécénat intéressé à faire valoir sa légitimité et à écarter les troublions. Mais l'art ainsi domestiqué, sans débat public, ou sans subsides publics, est comme une tragédie où l'artiste finit par ne pas quitter son atelier ou disparaît dans la foule. L'art menace alors de se retrouver dans un état comateux.

La décision de l'Europe obligeant la Grèce à réduire ses dépenses après la crise économique qui frappait ce pays a contribué à un appauvrissement général du secteur culturel dans ce pays. Ce ne sont pas les Grecs eux-mêmes qui ont décidé comment ils allaient s'attaquer à leur déséquilibre financier, mais ce sont des nations étrangères (Europe) et des agences telles que le Fonds Monétaire International (FMI) qui ont forcé l'une des plus ancienne démocratie et culture de l'Europe à se mettre à genoux. D'autres pays ont fait référence à la situation grecque justifier de semblables économies dans leur propre secteur culturel. Mais la participation d'un large éventail d'artistes aux Documenta et aux Biennales de Venise révèle bien d'autres exemples d'oppression et de censure dans ce monde géré par des penseurs idéologiques de droite et leurs alliés politiques. Le fait que ce soient principalement des artistes qui mettent le doigt dans la plaie et non les politiciens eux-mêmes, est considéré désormais comme un simple signe de démocratie, la mesure ultime d'une grande tolérance culturelle. Malgré cela, les artistes du monde entier ont continué à protester et leur engagement social pour un art ayant une signification politique est demeuré bien vivant. Le média change, mais la relation et le message restent les mêmes.

Tout au long de l'histoire, des artistes, de différentes disciplines, ont exprimé leur indignation face aux attaques de la démocratie, car elles vont souvent de pair avec des restrictions à la liberté

d'expression et à la créativité individuelle. La 14ème Documenta, la manifestation artistique quinquennale de la ville allemande de Kassel, a été délibérément créée en 2017 pour permettre une politique plus démocratique de la Communauté Européenne face au monde de l'art. Son directeur artistique, le polonais Adam Szymczyk (1970), a affronté sur ce point les populistes de droite de l'État de Hessen, dont Kassel est la capitale. On pouvait ressentir cet affrontement entre politique, société et culture dans les rues mêmes de Kassel. Sa démarche a abouti à une exposition en deux parties, la première, organisée à Athènes pour soutenir le mouvement de protestation contre les sanctions imposées à la Grèce, et la seconde dans le quartier périphérique de la ville de Kassel, qui a été complètement incendié par les bombardements des forces alliées à la fin de la seconde guerre mondiale. La Documenta avait été créée en1955 par Arnold Bode (1900-1977), un architecte, peintre et professeur d'art, qui voulait contribuer à la reconstruction de sa ville natale et permettre ainsi au public allemand, après les années de dictature nazie, de se réconcilier avec l'art moderne . Et il a réussi avec brio, nous donnant la preuve éclatante que vous pouvez accomplir beaucoup avec l'art en période de reconstruction si vous oubliez les sentiments politiques de vengeance. La magie de *« l'art, la société et la politique »*, cette phrase de Marcel Broothaers (1924-1976), résonne comme un thème permanent.

L'art est toujours politique

Dans le Stadtmuseum, Szymczyk avait programmé la vidéo *« View from Above »* (2017) de l'artiste irakien Hiwa K. (1975), qui montrait des images d'une ville bombardée dans la zone de guerre de son pays (l'Irak) d'une part, et d'autre part, un modèle à grande échelle de la ville de Kassel également incendiée à la fin de la seconde guerre mondiale. Une confrontation choquante en termes de clarté, mais qui permettait de comparer les dégâts causés dans chaque pays. Quelqu'un qui perd sa maison en Irak se retrouve dans le chaos, tandis qu'à Kassel, la ville en ruine a été reconstruite avec un urbanisme et une architecture modernes et contemporains. Certes, cette note positive ne doit pas faire oublier la destruction d'un patrimoine social et urbain historiques, mais y aurait-il là-bas, en Irak, une personnalité telle que Bode, capable d'effacer les vestiges de la guerre en faisant appel à l'art et à la culture et de restaurer ainsi la confiance ? C'est l'une des questions que je me suis posée quand j'ai vu ces images de l'Irak.


Rirkrit Tiravanija Briques : intervention dans le Biennale de Venise.
Foto archives New Reform.

La Documenta a montré que les artistes s'impliquent que jamais lorsque des problèmes inhérents à la société et à son avenir sont en jeu. En voici quelques exemples. Irena Haiduk à Belgrade, (1982) m'a conduit dans une pièce sombre où nous nous sommes assis dans des fauteuils inclinables. Les sièges font référence à la tolérance et au manque de réaction de la population soumise à l'évolution sociale imposée par les politiques. Pendant plus de 30 minutes, les personnes présentes sont confrontées à un enregistrement audio d'une conversation échangeant des jugements et des interrogations sur la société d'aujourd'hui, son avenir et le rôle que les artistes pourraient y jouer. Il s'agit de conversations publiques que l'artiste du département d'art de l'Université d'Harvard a eues avec sa compatriote Srda Popovic et qui ont contribué à lancer la manifestation étudiante en Serbie aboutissant à la destitution du leader politique Slobodan Milošević. Ce sont à la fois des artistes et des citoyens expérimentés. Cette conversation montrait que ce qui s'est passé en Serbie aurait pu se

produire n'importe où ailleurs. À moi, alors, de laisser libre cours à mon imagination…

La *« Société des amis de Halit »*, un mouvement civil né à Kassel, a fait enquête sur le meurtre de leur con-citoyen et immigrant turc de 21 ans, Halit Yozgat, tué dans son cybercafé en 2006. Il a été la dixième victime d'une série de meurtres racistes en Allemagne, attribués à l'organisation néo-nazie NSU. La *Society of Friends* et l'agence de recherche londonienne *Forensic Architecture* ont fait alors des découvertes hallucinantes sur le rôle partisan du pouvoir judiciaire en Allemagne vis-à-vis de la NSU. La *Society of Friends* a organisé un forum à la Neue Galerie dans le cadre d'un programme de discussion sur les migrants (*Das Parlament der Körper*). Présentée dans le contexte de la Documenta cette forme de culture sociale a mobilisé l'énergie créatrice citoyenne.

Les temps ont changé

Les *« valeurs fondamentales »* du monde de l'art évoluent. C'est grâce à des artistes souvent inconnus d'Iran, d'Inde, d'Afrique, de Nouvelle-Zélande, du Ghana, d'Albanie, du Liban, d'Ukraine et d'autres régions éloignées du globe, appartenant à des cultures différentes de celles de notre Europe de l'Ouest, que nous avons redécouvert à la Documenta 14 leur *« art contemporain »*. Et pourtant, ils viennent de cultures anciennes en comparaison de celle de la Documenta. Mais à la différence de ce que Bode a pu construire patiemment au fil des années, la société évolue et réagit maintenant plus rapidement. Les directeurs de musées européens se précipitent désormais dans ces pays comme des chefs d'entreprise fébriles pour offrir un forum aux artistes les plus intéressants et de préférence les présenter comme des *« découvertes »* dont ils pourront s'enorgueillir. Cela soulève bien des questions sur le rôle des musées contemporains comme interfaces entre les artistes, la société et le commerce. Les musées se sont transformés en salles d'art, où le jeu de ballon doit être rapide pour répondre aux attentes des prêteurs, qu'ils soient publics ou privés. Cette politique rapproche-t-elle l'art et la société ? Non. Les musées introduisent ainsi rapidement des renommées d'artistes dans la bulle du monde de l'art. Ceux-ci, à leur tour, sont rapidement captés par les marchands d'art et les flux d'argent qui détermineront leur avenir. Les marchands d'art demeuraient discrets à l'époque de Bode, mais 70 ans plus tard, avec d'innombrables possibilités nouvelles, désormais à l'échelle planétaire, la question se pose de savoir si l'artiste est armé pour maintenir son indépendance. Ce sont des questions de plus en plus préoccupantes et qui contribuent à façonner les visions critiques de la société que les artistes sont censés nous faire partager s'ils veulent vraiment être des artistes !

Ces problématiques n'ont guère d'importance aux yeux des marchands d'art, car ils ne veulent pas dépendre des contextes politiques. A la Biennale de Venise de 2016, le Colombien Oscar Murillo (1986) a placé des toiles collantes imbibées d'huile sur les colonnes du pavillon central créé par Mussolini. En les qualifiant de *« drapeaux faisant référence aux champs de bataille de notre temps »*, Murillo a ouvertement exprimé sa critique des dirigeants de l'économie mondiale, en particulier des barons du pétrole. Murillo, issu d'une famille pauvre, est un peintre contemporain classique associé à la célèbre galerie David Zwirner (New York, Londres, Hong Kong et Paris). La clientèle de la galerie appartient sans aucun doute à l'élite sociale. Et ce sont ces mêmes barons qui achètent les œuvres de Murillo et monopolisent ainsi le débat sur la signification politique de son œuvre.

Chaque Documenta est un nouveau départ pour Zymczyk et il ne semble pas du tout être dérangé par les sévères critiques qu'il encourt chaque fois. Il a supprimé les étiquettes traditionnelles de noms, les remplaçant par des références aux galeries qui revendiquent ainsi leurs droits de propriété et de vente des œuvres d'art. Il a placé des feuilles A4 fixées au mur avec des crochets qui offrent des informations pratiques sur les œuvres, les âges, les origines et éventuellement les noms des institutions qui ont rendu la réalisation financièrement possible, mais sans informations biographiques. Les artistes sont ainsi présentés de manière anonyme dans l'espoir que le public jugera les œuvres différemment.

Artistes de tous les pays unissez-vous !

Il en est de même des artistes qui ont diffusé des messages critiques à la Biennale de Venise de 2015. Ils abordaient le thème des guerres au Moyen-Orient et ailleurs, le rôle des ressources financières dans l'économie mondiale, les problèmes de migration et la violente dégradation de notre environnement. Mais il manquait le fil conducteur dans ces approches souvent divergentes d'une société en destruction. Le rôle de l'art *« en soi »*et de l'artiste en tant qu'observateur critique était ainsi omis.

En mai 1968, le monde de l'art a été happé par un engagement politique et social collectif. Or, le monde de l'art ressemble souvent à l'image globale de la société dans laquelle se manifeste *« l'individu »*. Le monde de l'art me paraît souvent malade, couché dans le même lit que la politique, où le culte des personnes prime sur l'intérêt public. Pour tenter de transformer la pensée individualiste en conscience collective, le conservateur nigérian Okwui Enwezor (1963-2019) a prévu une salle où des acteurs professionnels lisent quotidiennement la bible économique de Karl Marx *« Das Kapital »*. Une belle pensée sur la question encore sans réponse de savoir s'il s'agissait d'une idée de performance du conservateur, ou si le but était vraiment de stimuler un débat sur l'éducation sociale. Le jour où je me suis assis dans la salle, celle-ci était presque vide avec un passant ici et là s'asseyant un moment. Je n'ai pas ressenti le même effet qu'à l'*Université internationale libre* de Beuys lors de la Documenta 6 en 1977 à Kassel, où les droits de l'homme et l'activisme ont été si vivement débattus. Cela dit, il est clair que Mai 68 a bénéficié d'un soutien beaucoup plus large que ce qui est aujourd'hui possible dans nos sociétés.

Dans son projet conceptuel *« All The Worlds Futures »*, Enwezor nous a fait connaître des démarches artistiques engagées que nous ne connaissions pas. Des artistes de Mongolie, d'Arménie, d'Azerbaïdjan, des Seychelles et de nombreux autres pays ont côtoyé des artistes de nos pratiques artistiques *« traditionnelles »*. Dans une histoire de *« l'art sublime »*, des pays comme l'Irak, l'Iran, la Syrie et l'Égypte, qui sont présentés aujourd'hui à Venise comme des pays en développement, ont autrefois été avant-gardistes, fondateurs d'œuvres d'art et d'architectures qui ont défié l'histoire. De manière générale, aujourd'hui, on n'y observe pas de différences majeures avec l'art occidental, bien que l'art de ces pays *« en développement »* s'exprime souvent plus naïvement ou spontanément, et que, selon le modèle occidental, les œuvres nous paraissent un peu imparfaites. La tension et la puissance expressive de la performance leur sont étrangères, ce qui conduit à un autre type d'expérience. Plusieurs questions se posent alors. Combien de temps faudra-t-il avant que les artistes de ces pays nouvellement exploités ne soient absorbés dans le système du marché de l'art ? Deuxième question : ces artistes pourront-ils maintenir la liberté de leur spontanéité dans un *marché libre* ? Troisième question : le marché de l'art et les musées sont-ils prêts à coopérer à un renouveau démocratique en ne coopérant pas à la commercialisation de ce nouveau *« produit artistique »* ? Ces questions devraient être posées dans le contexte même de la philosophie marxiste d'Enwezor et des vues plus spécifiques de la socialisation de l'art que soulevait le philosophe et critique d'art Walter Benjamin (1892 Berlin, 1940 Portbou), qui analysait les tendances socio-économiques et politiques actuelles de la peinture. C'est le propre de l'art de représenter la société telle qu'elle est.

La scène artistique d'aujourd'hui et son développement en tant que média se sont accélérés depuis l'émergence de l'internet. Le message est resté le même, mais le média a subi une transformation sans précédent depuis Marcel Duchamp, et il se dissout dans une conscience globale dépassant le cadre de l'individu. Il n'est plus possible de le comparer avec l'art de l'époque des penseurs philosophiques tels que Benjamin, Adorno et l'école de Francfort. Les messages d'artistes engagés restent les mêmes aujourd'hui, mais le médias pour diffuser leurs messages sont différents.

L’artiste comme lanceur d’alerte

Le Belge Vincent Meessen (Baltimore, 1971) a invité dix artistes congolais à co-créer avec lui l’exposition *« Personne et les autres »*. Sa participation à la Biennale de Venise consistait en une enquête sur la modernité coloniale en Afrique. Il constatait que les facteurs politiques et économiques font obstacle à l’émancipation culturelle de l’Afrique à la recherche son identité. Par exemple, Meessen découvre que le situationnisme y était présent dans une chanson de protestation en 1968 d’un étudiant, Joseph M. *« Belolo Ya M »* Piku. En d’autres termes, le mouvement de protestation européen a été entendu en Afrique, mais cela ne nous est jamais venu à l’esprit, à nous, les Européens de l’Ouest, de nous demander comment et par qui cette chanson de protestation nous a été volontairement cachée, étouffée dans l’œuf ? Aujourd’hui, avec la technologie dont nous disposons, le transfert serait réalisé en quelques secondes. Meessen a fait rejouer cette chanson de protestation dans le légendaire club de jazz *« Un Deux Trois »* à Kinshasa afin de recréer un lien vivant avec cette histoire culturelle africaine méconnue. Et aujourd’hui les Africains peuvent chanter cette chanson ! Rappelons que le pavillon belge dans le Giardini de la Biennale de Venise a été construit à l’époque sur ordre du roi Léopold II qui, avec son passé colonial, est récemment revenu au premier plan dans la campagne belge de protestation du mouvement *« Black Lives Matter »*.



Revue Artitudes, Hygiène de l'art de Hervé Fischer : intervention dans le village français de Paraza, commissaire Roger d’Hondt, archives New Reform.

L’art comme attitude face à la vie

Rirkrit Tiravanija (1961, Buenos Aires) a fondé une boulangerie *« artisanale »* en brique pendant la Biennale. Au total, 14 086 briques ont été produites par deux ouvriers chinois, suffisamment pour construire une simple maison familiale dans leur pays. L’inscription « 别 干了 (ne jamais travailler) » est gravée dans ces briques d’argile de Venise, qui ont été mises en vente à la Biennale pour 10 euros chacune afin de rendre ce projet participatif. Les bénéfices ont été versés à l’organisation italienne à but non lucratif ISCOS, une ONG qui soutient les organisations chinoises qui, à leur tour, défendent les droits des travailleurs. L’année dernière, au Parc des Ateliers Le Luma à Arles, ce même artiste a réalisé un projet de jardin où les agriculteurs locaux cultivaient des légumes bio, et utilisaient des panneaux solaires en forme de paraboles pour alimenter des plaques de cuisson sur lesquelles les légumes étaient préparés. Les visiteurs étaient servis gratuitement à intervalles réguliers. Son exposition au Museum of Modern Art de New York (1997) consistait à cuisiner pour les personnes présentes lors du vernissage : l’art c’est aussi de la nourriture et des boissons, et beaucoup de gens, au-delà des plaisirs du vernissage, ne prêtent même pas attention aux œuvres. Il n’y avait rien d’autre à voir. L’œuvre artistique de Rirkrit était basée sur la prise de conscience, la réflexion collective et l’interaction sociale avec l’artiste agissant comme catalyseur. Ses dessins, sculptures, performances et installations sont un questionnement sur la société. L’un de ses objectifs est de questionner l’art en tant que marchandise.

Façades en intérieurs : un lien entre peuple et art

En 2010, on m’a demandé de réaliser un projet artistique dans le petit village Français de Paraza, situé sur les rives du célèbre Canal du Midi. Après réflexion j’ai décidé d’en faire une manifestation

in situ dans laquelle les artistes interviendraient sur le thème *« Façades et Intérieurs »*, et où la population pourrait s'impliquer. Malgré le fait que des touristes de dix-huit nationalités investissent chaque été ce village, la population locale (536 habitants) vit plutôt renfermée sur elle-même, et j'ai donc décidé de rendre visite aux gens chez eux et de donner au projet une audience publique. Il y a dans cette région, un certain nombre d'artistes amateurs ou de peintres du dimanche qui y organisent annuellement une exposition, soutenue par l'association culturelle locale Le Pont. J'ai demandé aux artistes que j'ai sélectionnés, de créer un œuvre d'art qui pourrait s'intégrer au cœur de cette communauté. Ils n'avaient jamais été à Paraza auparavant, n'avaient que les informations limitées que je leur fournissais principalement à travers ma description de projet, et ils pouvaient virtuellement visiter le village avec *Google Street View*. Pour la réalisation de leurs projets, ils ont pu venir passer le temps nécessaire à Paraza pour découvrir la réalité des lieux, en séjournant chez les habitants. Les journées se concluaient au tour de la table et des repas préparés par les Parazanais. Le but était d'échanger avec les artistes régionaux et de permettre une bonne intégration des artistes dans la population. Toutes les œuvres d'art réalisées ont été des *« créations »* inédites. Il y avait donc un événement exclusif pour une communauté qui n'avait auparavant que peu ou pas de contact avec *« l'art contemporain »*.

J'ai réalisé un journal mural avec des pages consacrées à Hervé Fischer (1941) publiées en 1972 dans la revue Artitudes : *« Pour une pratique artistique socio-pédagogique »*, suite à la rupture avec son passé pictural et à la campagne d'*« hygiène de l'art »* qu'il avait organisée. Et j'ai pris la parole pour analyser le sens de l'œuvre *« en soi »* et pour lancer une discussion fondamentale sur l'art.

Parmi les artistes invités, Jo De Smedt (1974) a réalisé une série de six dessins. Il s'est inspiré d'un article publié dans le *New York Times* où le chroniqueur américain Nicholas D. Kristof raconte l'histoire de Jeanne, une fille qui a été violée plusieurs fois dans son village congolais par des rebelles. Il a fourni aux habitants de Paraza une *« édition »* de ses dessins par courrier. Il a ensuite ajouté une lettre *fictive* de Jeanne adressée à sa mère, tout aussi *fictive* résidante à Paraza, expliquant sa situation. Nico Dockx (1974, artiste), Helena Sidiropoulos (1979, auteur), Kris Kimpe (1963, architecte) et Jean-Michel Meyers (1974, graphiste) ont chacun conçu une partie d'une affiche imprimée en bleu pantone fluo inspiré de la Méditerranée. Les morceaux ont été découpés sur place, pour constituer-des *« peintures murales »* en forme de mosaïque collées dans des lieux significatifs, dont la façade de l'ancienne cave coopérative. Le projet a été perçu comme une intervention dans le patrimoine architectural insignifiant de la municipalité. La collaboration entre les quatre artistes a été associée dans les conversations à Jean Jaurès (1859-1914), homme politique de gauche originaire de la région, qui a créé les coopératives viticoles au siècle dernier pour armer les agriculteurs locaux contre l'avancée de l'industrialisation.

Les interventions de Francis Denys (1964) ont conduit à une discussion *« fondamentale »* sur l'art au sein de la population locale. Beaucoup d'entre eux n'avaient jamais vu de si près de l'art contemporain. Dans un lieu public, il a réalisé, avec du foin, du plastique et du ruban adhésif trouvés sur place une *« Boule de Paraza »*. Encore plus remarquable, son œuvre intitulée *« Les Pierres »* pour l'épicerie locale. Cela se présentait comme une–sculpture se composant d'une planche de surf en plastique translucide, de quelques roches trouvées sur les rives du Canal du Midi et de restes de blocs de ciment de construction. L'œuvre faisait référence à l'affirmation qu'*« une œuvre d'art est une sorte de boutique »*. C'e fût, bien sûr, un sujet de conversation sur le *« banc public »* du village, qui ne sera pas oublié de sitôt. De cette façon, vous pouvez bien sûr sortir l'art du micromilieu élitiste, sans que l'artiste n'ait à transiger avec l'exigence de son concept initial. Jan(us) Baudewijns (1977) et ses peintures de Nicholas Sarkozy et Carla Bruni ont provoqué un tollé politique au sein de la communauté locale. Son intention était de lancer le débat autour de la figure du président français Sarkozy, qui devenait de plus en plus un sujet de controverses. Jan(us) a fait quelques portraits de Sarko et Carla dans différentes poses. Dans certains salons et chambres des maisons, il présentait le couple dans des cadres, comme des *« portraits officiels »*. Jan (us) a



Jan(us) Portraits Officiels : intervention dans le village français de Paraza, commissaire Roger d'Hondt, archives New Reform.

également peint deux portraits sur des panneaux de signalisation ronds qu'il a placés sur le pont du Canal du Midi à l'entrée principale de la commune ! Cela a bien sûr fait sensation et déclenché des discussions. Alain Arias Misson (1936) a créé l'un de ses *« Poèmes publics »*, une performance de 30 minutes au cours de laquelle il a placé des guillemets, des points d'exclamation, des points, des comas et un dessin d'oreille sur des façades en polystyrène dans la rue De Pont. L'artiste suggérait ainsi que chaque maison cache ses secrets. Bien sûr, certains habitants de Paraza se sont posés beaucoup de questions sur cette manifestation d'art contemporain. Est-ce de l'art ? Mais ce débat est propre à l'art, qui n'est pas une réalité évidente et qui a la capacité de questionner. Le fait que nous ayons travaillé *in situ* a créé également une dimension complètement différente de celle de l'art qui se fait et s'expose de manière classique.

La formation de la génération actuelle d'artistes va au-delà de l'académisme de l'art classique, qui, à l'avenir, devrait plutôt être considéré comme une formation préparatoire et artisanale. La génération contemporaine d'artistes a grandi avec la vidéo numérique, les ordinateurs, les smartphones, les médias sociaux et d'autres possibilités techniques qui conduisent à une image fondamentalement différente de la peinture et de la sculpture familières. Ces formes traditionnelles de l'art feront partie du patrimoine dans un proche avenir. Une transition en évolution depuis plusieurs années, mais dont l'accélération échappe à tout contrôle.

Financement publique

On voit se développer dans le monde politique un conservatisme qui appelle à couper dans les dépenses, en particulier dans les secteurs culturels qui ne produiraient pas de valeur ajoutée. Musées, salles d'opéra et centre culturels ne sont pour eux que des postes budgétaires déficitaires et qui nuisent donc à leur *« image publique »* de bons administrateurs des caisses de l'État, alors qu'ils tiennent à leurs postes de CEO (Chief Executive Officer) de l'État ou de la ville. Ces politiques conservatrices sont un danger pour le monde culturel en général. Elles veulent confier le patrimoine et les musées au mécénat privé. Certes, les artistes attirent l'attention sur le fait que comme représentants de la vitalité de la société, ils ont un rôle à y jouer et doivent y être reconnus, mais est-ce possible de la part des politiciens ? Il faudrait les faire renoncer à leurs idées conservatrices pour préserver l'autonomie du secteur artistique, incluant–la créativité des artistes et leur liberté d'expression. Ce dernier point est peut-être le plus important, car il n'y a pas d'art sans liberté d'expression et cela constituerait une forme extrême de censure.

En Belgique les musées appellent les visiteurs à assurer l' "avenir de l'art" en versant des dons à un fonds de soutien, comme y incite le gouvernement. Celui qui décide de faire une donation peut décider (?) lui-même à quel projet ira son argent, pour la restauration d'un tableau, en support à un artiste local ou pour la construction d'un musée *« POP UP »* - comme on appelle la partie d'un musée consacrée à l'art contemporain et aux tendances actuelles. En fait cette action publique aide les musées dirigés et subventionnés par les autorités, à se maintenir sans aucun engagement d'argent public.

Par exemple, le Musée des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles utilise le slogan *« fait revivre un Gauguin »* pour collecter de l'argent des visiteurs afin de *« sauver »* par une restauration urgente le tableau *« Portrait de Suzanne Bambridge »* de Paul Gauguin (1848-1903). Cette œuvre qui est depuis 1923 propriété du musée d'État, est restée à l'abandon après plusieurs mauvaises restaurations. Le ministre responsable veut réunir les 45.000 € nécessaires pour cette restauration, en obtenant 22.500 € du public et le reste d'un *« sponsor »* privé. D'après le ministre, c'est une forme de *« démocratie participative »*. Et personne ne critique pour autant nos gouvernants de ne pas avoir bien géré la conservation du tableau d'un des plus célèbres maîtres français. Pour les *« conservateurs »* cela ne compte. Par contre il y a de plus en plus de voix qui demandent qu'on vende des œuvres d'art pour diminuer la dette publique. Il y a de quoi s'inquiéter sur le résultat de ce *« fund raising »*.

La situation des centres artistiques expérimentaux et des coopératives d'artistes où l'on peut travailler sans engagement commercial, essentiels à l'avenir de l'art, est encore pire. Ils sont privés de leurs outils de base. La fameuse association *« De Appel »* à Amsterdam (Pays-Bas), qui depuis les années 70 était pionnière dans la promotion de l'art performance, est devenue une obscure et pauvre institution. Les artistes y travaillent encore avec un mini-budget-dans des locaux en ruine. Mais les artistes, quoi qu'il en soit, n'abandonnent pas.

Le volume de *« l'industrie d'art »* américaine a été estimé à 702,2 milliards de dollars en 2013, dont 24,1 milliards à l'exportation. D'après *Deutsche Welle*, une agence de presse allemande, les États n'interviennent pas avec des subventions et laissent tout ce secteur au privé. Pour le président Trump, l'art est *« pure business »*. Est-ce ce qui nous attend en Europe malgré son histoire culturelle et son patrimoine si riches et importants ? L'accord commercial en cours de négociation entre les États-Unis et L'Europe ne prévoit pas grand-chose pour le secteur culturel. La question qui se pose aujourd'hui est de savoir comment les artistes vont réagir face à ce défi que leur lancent ces sociétés de plus en plus conservatrices. Yoko Ono (1933) a posté sur Twitter un cri d'indignation de 20 secondes, mais finalement la discussion a conclu que tout doit rester comme c'était.

Art pour la génération bol.com

La Covid-19 crée actuellement un effet de tourbillon dans le développement numérique des arts. Les musées et les galeries ont rapidement trouvé des solutions pour continuer à organiser virtuellement des expositions et garder le contact avec leur public, même de très près, sur votre smartphone ou sur l'écran de votre téléviseur chez vous. L'art multimédia est devenu le créneau du secteur culturel le plus viable économiquement et il fait tout son possible pour maintenir les ventes en mettant en ligne des expositions dans votre salon. Peut-être y a-t-il là un avenir.

La récente vague de galeries, de musées et d'expositions qui opèrent en ligne représente-t-elle une nouvelle distribution de l'art via le web ? Après tout, certaines performances sont conçues de telle manière qu'une visite à l'expo elle-même n'est plus nécessaire, à moins bien sûr que vous ne souhaitiez faire un achat, car il est alors préférable de vous rendre sur place ! Le web vous offre la possibilité de vous informer d'avance et de manière anonyme sur l'artiste et sur son travail. Dans la galerie, assurez-vous de la qualité de ce que vous n'avez vu qu'en image numérique. Vous n'achetez pas du papier peint sans l'avoir préalablement inspecté ou touché. Mais il se peut que la génération *bol.com* se fraye également un chemin à travers la jungle du monde de l'art. Soit dit en passant, il existe déjà des galeries spécialisées sur ce marché.

Il y a aussi les expériences de visites virtuelles de musées qui vous donnent accès aux collections via *Google Arts & Culture*. Elles veulent éveiller votre curiosité, mais constituent aussi de bonnes alternatives pour découvrir le monde des arts visuels. Et elles sont les bienvenues pour les personnes agoraphobes et pour ceux d'entre nous qui n'avons pas les moyens de nous payer un billet d'entrée de 12 ou 15 euros aux musées, à quoi s'ajouterait le coût du transport. Pour une famille de 3 personnes, c'est déjà un prix élevé pour une excursion d'une journée. C'est le prix à payer dans

une société qui veut privatiser *« l’État Providence »*.

Le développement des musées numériques n’a pas encore évolué. Mais pour les galeries et les foires d’art qui suivent la vague, la version numérique est trop souvent le résultat d’une vidéo qui ignore l’œuvre d’art dans son intégralité. C’est pourquoi il me semble nécessaire de créer un nouveau type de commissaires d’exposition qui conçoivent des expositions et les commentent en fonction des possibilités et particularités des technologies numériques. Un défi qui peut devenir réalité dans un futur proche grâce à l’utilisation accélérée des réseaux sociaux créés sous l’influence de la Covid-19. Que se passera-t-il si l’intelligence artificielle commence à regarder et à évaluer l’art à notre place et prétend également devenir capable d’interpréter le sens d’une œuvre d’art ?

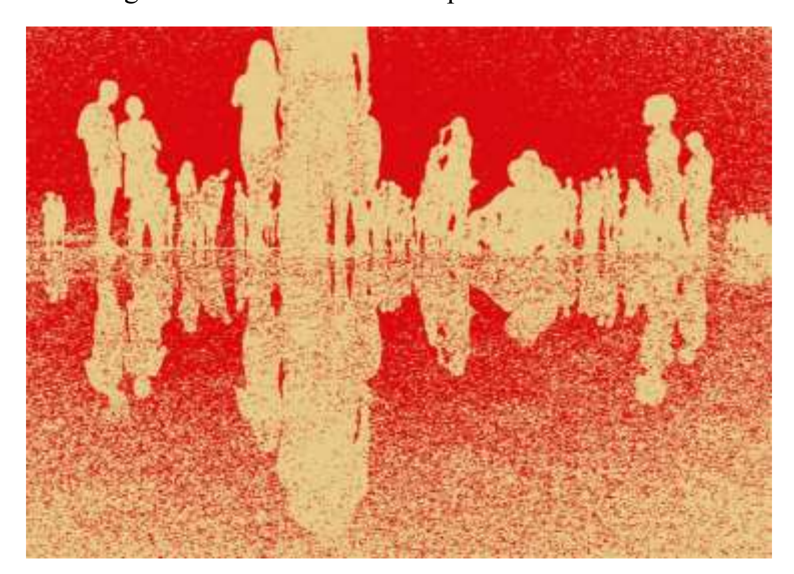
Il est douteux que cette évolution renouvelle positivement la qualité de notre rapport social à l’art. Beaucoup l’utiliseront, mais l’art sans public est comme une tragédie où l’artiste finit par ne pas quitter son atelier ou disparaît dans la foule. L’art menace alors de se retrouver dans un état comateux.

Journaliste et critique d’art

Marie-Laure Desjardins

magma@analisiqualitativa.com

Journaliste depuis 30 ans, Marie-Laure Desjardins a débuté sa carrière en presse quotidien puis a assuré pendant quatre ans la rédaction en chef de la revue d’art *Cimaise* avant de créer, en 2009, ArtsHebdoMédias, site d’information dédié à l’art contemporain et aux artistes vivants (www.artshebdomedias.com). Docteure en Sciences de l’art, elle poursuit ses recherches. Son sujet s’intéresse aux smartphones dans le champ des arts plastiques. Elle est membre associée au MICA (axe Art, Design, Scénographie), laboratoire de l’Université Bordeaux Montaigne et à l’Institut ACTE (Axe Arts, Sciences, Sociétés), Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Spécialiste des pratiques artistiques à l’intersection de l’art et de la science, elle est co-directrice de la nouvelle publication scientifique Astasa (www.astasa.org) et chargée d’enseignement à Paris1 Panthéon-Sorbonne en « Création web et pratiques en réseau ». Membre de l’Association internationale des critiques d’art (AICA), elle est également commissaire d’exposition.



Abstract Dans son texte, l’auteur décrit comment l’art est entré dans sa vie de journaliste et comment il a élargi le périmètre de ses engagements. Elle dresse un constat sur son métier dans le monde de l’art et prend position pour une information indépendante dont l’action prioritaire est la transmission de la parole des artistes.

Dans *La Formation de l’esprit scientifique,* Gaston Bachelard suggère qu’il faut savoir penser contre son cerveau[1]. Seule cette voie est capable de transformer un journaliste en critique d’art. Les lignes qui suivent relatent cet itinéraire *« société versus art »* et non l’inverse. Une de mes premières et marquantes leçons de journalisme fut une phrase lâchée par un rédacteur en chef au détour d’une page : *« Il ne s’agit pas tant de se poser des questions que d’y répondre »*. A telle enseigne qu’aucun point d’interrogation n’aurait osé s’afficher à la Une du journal. J’écris « du » journal car il fut pour moi, et de nombreux autres, « la » référence. Alors même que Pierre Lazareff, Lucien Bodard et Joseph Kessel n’étaient plus, ils ne quittaient pas nos têtes. Je suis née à *France-Soir*. Une école du terrain et du bon sens, qui toujours mettait le lecteur au cœur de ses préoccupations.

Il s’agissait d’être témoin du monde et d’en transmettre les réalités ; qu’elles soient tragiques, heureuses, désastreuses, enthousiasmantes, grotesques, étonnantes... C’était l’époque de la chute du mur de Berlin, des événements de la place Tian’anmen, de la mort de Khomeini... mais aussi celle de Bette Davis, Samuel Beckett et Salvador Dali. Nous passions des moments historiques aux faits divers, nous suivions nos affaires et n’hésitions jamais à proposer un sujet. Philippe Bouvard quittait la direction de la rédaction et Michel Schifres prenait sa place. Il n’y avait pas de grandes ou de

[1] Gaston Bachelard, *La Formation de l’esprit scientifique*, Éditions Vrin, 1938.

petites informations. Il y avait l’information tout court. Le respect profond et l’attachement viscéral que j’éprouvais alors pour ce métier ne m’ont jamais quittée.

S’il est vrai, comme le professe l’Oulipo, que le hasard n’existe pas (mon arrière-grand-père était peintre), les méandres de la vie sont parfois insondables. C’est au détour d’une toile que j’ai rencontré celui qui devait me proposer de penser une nouvelle formule pour *Cimaise*. J’avais plus d’un numéro zéro derrière moi, mais aucun ne parlait d’art. J’acceptai à condition de faire du journalisme et non de la critique, de nous intéresser aux artistes vivants et non aux stars de l’histoire de l’art, d’ouvrir nos colonnes à d’autres disciplines que celles des beaux-arts. Nous étions en 2005 et l’objectif était d’offrir aux lecteurs un panorama de la création contemporaine le plus ouvert possible. Celle qui se développait près de chez eux et dont ils ignoraient peut-être tout. Je fondai alors la ligne éditoriale de *Cimaise* sur la collecte de la parole des artistes.

Une manière évidente d’apprendre mais aussi d’aborder l’art par l’humain. S’intéresser aux vies qui mènent à la création pour tenter d’appréhender le moment de basculement, celui qui substitue au verbe « faire » le verbe « créer ». Il était évident que scruter l’itinéraire de l’artiste, ses divers accidents, inquiétudes, joies, références, ambitions, méthodes de travail..., procurerait aux lecteurs des clefs pour penser l’œuvre. Donner la parole aux artistes, c’était à coup sûr réduire le filtre entre eux et le public.

L’art n’est pas une marchandise

Un temps l’appareil institutionnel qui gravite autour de l’art est venu brouiller l’horizon. Sans intention maligne, je dirigeais alors un dossier sur le fonctionnement des institutions dans le domaine des arts plastiques. Nous nous demandions quels en étaient les rouages, comment une œuvre pouvait acquérir de la valeur, un artiste de la notoriété. J’avais appris à *France-Soir* qu’un bon journaliste répond tout haut à la question que tout le monde se pose tout bas. Rigoureusement vérifiées par nos soins mais également par les services et personnes concernés, les informations publiées ont montré un système complexe tant concernant les prises de décision que l’attribution des subventions ou les achats d’art. Cette démonstration infographique parlait d’elle-même et eut diverses conséquences.

Premièrement, nous mettre à dos de nombreux décideurs du circuit de valorisation des œuvres. Deuxièmement, amuser ceux qui savaient combien notre outrecuidance serait sanctionnée. Troisièmement, nous faire prendre conscience qu’il ne suffisait pas d’informer pour être utiles. Souvent, face à une problématique, se pose la question de savoir ce que font les journalistes. Et bien n’en déplaise à leurs contempteurs, dans une immense majorité des cas... ils informent ! Mais il est rare que cela suffise pour faire bouger les lignes. Certains ont voulu utiliser notre travail pour lui faire dire plus que ce qu’il montrait, d’autres pour prouver que nous n’étions que des « francs-écriveurs » sortis de nulle part ! Peu importe, car de notre côté, nous n’avions pas l’intention de nous laisser entraîner dans une guerre picrocholine. La cause de l’information et de l’art ne passait pas par-là mais par l’ouverture de nos colonnes aux artistes, en nous appliquant à transmettre leurs paroles, leurs formes et leurs intentions dans des textes longs et dont l’écriture se devait d’être accessible à tous.

Exercer le journalisme dans le domaine de l’art, c’est se tenir concrètement à l’intersection de la société et de l’art. Ce qui implique donc un double engagement envers l’un comme envers l’autre. Partant du principe qu’informer, c’est témoigner, enquêter, échanger, choisir, transmettre et s’engager pour soutenir l’idée d’un monde conscient et ouvert, il ne faisait aucun doute que l’art devait être traité avec autant d’égard que la politique, l’économie ou la science. Et notamment, que le contenu le concernant ne devait pas être entaché par des relations inappropriées avec les annonceurs. L’achat d’espaces publicitaires conditionné à l’obtention de rédactionnel est un tabou absolu dans la presse. *Vade retro satanas* ! Dans les faits, il en va autrement. Si la mode, les cosmétiques, les automobiles, le tourisme, les appareils technologiques... sont autant de secteurs propices à cet

échange illicite, cette pratique est endémique dans le monde de l'art. Un constat qui a tué dans l'œuf toute velléité de confiance ou de connivence entre nous. L'art n'est pas une marchandise, seules ses œuvres peuvent le devenir. L'heure n'était pas à la théorie mais à la preuve par l'action. S'il ne fait aucun doute que les médias jouent un rôle dans l'idée que la société se forge de l'art, notamment celui qui lui est contemporain, il n'y avait donc pas d'autre objectif que celui-là.

La parole des artistes est un patrimoine commun

Construire un magazine ou enrichir un site Web est un peu comme concevoir une exposition collective, il faut des locomotives, des pivots, des découvertes, des prises de risque... Et évaluer à quel moment, et dans quelles conditions, l'information envisagée a le plus de chance d'être favorablement accueillie. Il n'y a ni martingale, ni tactique infaillible mais une méthode affinée au gré de l'expérience. En 2009, j'ai découvert les entretiens que l'Institut national de l'audiovisuel produisait avec des historiens qui, face caméra, dissertaient des heures sur leur sujet d'expertise. La vidéo était agrémentée d'un système de recherche sémantique permettant au visiteur d'accéder aux moments de son choix. Il n'en fallait pas plus pour que je propose à l'institution de faire de même avec les artistes. Je montais un projet qui expliquait pourquoi la parole des artistes est un patrimoine au même titre que les images télévisuelles et pourquoi il faudrait la collecter. Mon projet prévoyait un programme de 30 captations nouvelles par an. 30 artistes dont la parole serait enregistrée de nouveau tous les cinq ans. Ce qui permettrait de découvrir l'évolution de leur pensée parallèlement à celle de leur œuvre. L'INA a botté en touche. L'idée n'en demeure pas moins valide.

Pourquoi raconter cette anecdote ? Parce qu'il n'y a pas d'autre voie que celle du temps long, de l'observation et de l'accumulation si l'on veut comprendre. Une certitude qui a guidé ArtsHebdo-Médias. Après 11 ans, le média s'appuie toujours sur cette idée que la parole des artistes est un patrimoine commun à collecter, préserver et transmettre ; convaincu qu'une place plus importante devrait être consacrée aux artistes vivants, tant dans les expositions institutionnelles que dans les programmes de l'éducation nationale. Si vous doutez de cette nécessité, un rapide radio-trottoir n'importe où en France vous convaincra. Demandez aux passants de citer cinq plasticiens français toujours de ce monde. Si vous obtenez le nom de Pierre Soulages, ce sera déjà bien.

Pour enhardir notre réflexion, nous prenons soin de régulièrement travailler avec d'autres observateurs de l'art contemporain : des historiens de l'art, sociologues, neuroscientifiques, psychanalystes, physiciens, biologistes... La mise en perspective de ces différents regards est devenue au fil des années une signature. La complexité tant des formes que des notions dont s'emparent les artistes appelle à accroître les canaux d'analyse. Les œuvres parlent de la malbouffe comme de la délocalisation du travail, de l'accueil des migrants comme du réchauffement climatique. La multiplicité des périmètres investis transforme la relation au public. L'art tisse des liens de plus en plus visibles et précis avec la société ; bien au-delà de ceux pour ainsi dire « organiques » qui les relient de facto depuis le premier acte artistique. Toutefois, cette proximité de plus en plus grande n'empêche nullement la société de douter de l'utilité de l'art. Il suffit d'écouter amis, voisins, collègues... pour comprendre qu'il existe une indifférence, une incompréhension, voire un rejet, de l'art contemporain pourtant né des explosions et éruptions artistiques du XXe siècle. Durant ce siècle, l'art a investi et s'est servi de nouveaux champs, comme le social, l'économie, la politique ou la sphère privée pour se rapprocher de plus en plus de la vie quotidienne. Certaines pratiques artistiques ont emprunté les outils, les gestes et les habitudes de chacun. Elles ont utilisé tous les nouveaux matériaux, du plastique aux algorithmes, et se sont emparées d'objets industriels, notamment ceux de la technologie et des sciences. Aujourd'hui, l'art a également adopté le Web et ses réseaux sociaux. Il s'affiche sur les téléphones mobiles, utilise la géolocalisation, emprunte à la bio-

logie autant qu'à la physique. L'art *« à l'état gazeux »*[2] poursuit ses mutations, que des épisodes comme le récent confinement lié à la pandémie mondiale démultiplient.

L'artiste ne guérit pas les écrouelles

La société s'est immiscée par tous les pores de l'art et les plus radicaux ont souhaité même qu'il s'y dissolve. Halte-là ! Pour être sur le terrain et avoir à cœur de *« penser ce qui est largement vécu »*[3], il est impossible de ne pas aborder les excès d'un certain art et de ses critiques. Mais pointer du doigt des dysfonctionnements de l'art et/ou de la société ne peut pas effacer les avancées de l'un et/ou de l'autre. Je fais partie de ceux qui défendent l'art contemporain, soit celui qui se crée ici et maintenant. Il ne faut pas que l'art soit stigmatisé, contesté, méprisé, ni davantage manipulé ou marchandisé. Si l'œuvre ne dit rien, c'est peut-être simplement que l'artiste n'avait rien à dire. Alors pas de panique ! L'artiste n'est pas un saint qui guérir les écrouelles.

L'œuvre n'est pas une icône devant laquelle se prosterner. *« L'art, c'est le plus court chemin de l'homme à l'homme »*, affirmait André Malraux. L'homme s'y retrouve donc face à lui-même et chaque société a l'art qu'elle mérite. Est-ce toujours une journaliste qui écrit ses lignes ? Il y a quelques années, une amie m'a fait remarquer : *« Tu es moins journaliste qu'avant »*. Avant quoi ? Avant l'art, évidemment. L'art s'est imposé à moi comme la société à mes débuts. J'ai dû penser contre mon cerveau de journaliste pour lui faire de la place. Depuis un an, je suis officiellement critique d'art. Et néanmoins journaliste. Diriez-vous à une mère qu'elle aime moins parce qu'elle a deux enfants ? *Art in société* est devenu mon credo, car il est urgent de poursuivre la mission, de donner à découvrir un art capable de faire s'interroger les plus récalcitrants, ceux qui ne veulent rien savoir, ceux dont la vénération pour les habitudes en toute chose nous mène droit dans le mur.

Le moment est grave et exaltant : il s'agit d'inventer un monde neuf avec le vieux. Qui mieux que les artistes peuvent l'imaginer ? Mais il va falloir changer. Nous allons tous devoir changer. La solution, *« c'est toi, elle t'appartient »*, a-t-on envie de chanter comme naguère Téléphone à propos de sa *Bombe humaine*. La complexité de la situation engendre d'innombrables angles morts dans lesquels il est facile de se dissimuler. L'art les déjoue. Il est un révélateur essentiel.

La création contemporaine est à la fois un exutoire, un miroir et un laboratoire. Croire que l'art est vecteur de connaissance, d'expérience, oblige à un engagement. Qui sert à la fois l'art et la société. Les mots doivent donner à voir et à penser. *« Si le mot en sait plus que l'image, c'est parce qu'il n'est ni la chose, ni le reflet de la chose, mais ce qui l'appelle, ce qui trace dans l'air son absence, ce qui dit dans l'air son manque, ce qui désire qu'elle soit*[4] *»*, écrit Valère Novarina, sans lequel j'aurais eu du mal à comprendre que le mot appelle l'écriture mais aussi la parole et, qu'ensemble, ils peuvent opérer un mouvement en tenaille salutaire : informer et enseigner.

---

[2] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux* - *Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

[3] Michel Maffesoli et Hervé Fischer, *La Postmodernité à l'heure du numérique. Regards croisés sur notre époque*, Paris, Éditions François Bourin, 2016, p. 108.

[4] Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p.33.

Le grain de sable et le bâton

Philippe Fertray

magma@analisiqualitativa.com

Dans les métiers les plus fréquentables que j'ai exercé jusqu'à lors, je distingue trois catégories. Première catégorie, avant la révolution numérique : graphiste culturel, journaliste artistique, enseignant en dessin et en communication visuelle. Deuxième catégorie, après la révolution numérique : infographiste et spécialiste d'effets spéciaux dans le cinéma et en TV. Directeur artistique et directeur de communication dans des entreprises dirigées souvent par des patrons incultes obsédés par leur secrétaire et leurs comptes en banque. Troisième catégorie, quand je ne trouvais plus rien : plongeur, vendeur de tarama sur les marchés, garçon de bureau, agent technico-commercial… Les ordinateurs m'ont permis de travailler de Pékin à Mexico, en passant par Marrakech, Londres, Montréal ou Moscou. Le temps excessif passé devant des écrans et le nombre d'heures non rémunérées ont entrainé chez moi un dérèglement nerveux et une prise de conscience écologique aigües. Je vis à la campagne où je pratique le cyclisme sur des petites routes fort agréables. Je gagne ma vie en faisant de l'humour sur des scènes de théâtres en attendant le final cut.



Philippe Fertray : Spectacle « *En mode projet* ». La bataille de poils, 2019. Illustration 07 (Photo © Fabienne Rappeneau)

Abstract Le voyage fut ma première école. Je suis parti du dessin et de la peinture pour me construire une place dans le monde. L'écriture puis l'imagerie numérique sont venus ajouter quelques compétences à mes velléités de refaire le monde en mieux. Mon peu de fortune dans la société marchande et mes tendances à l'humour m'ont mené sur des scènes de théâtres où je moque désormais les agitations compulsives humaines. L'art c'est une qualité de regard que l'on veut bien porter sur le monde au service d'une quête humaniste et pacifiste. Dans cette mesure, le théâtre est un art total nourri de toutes les autres disciplines artistiques. Il n'autorise aucune tricherie. Il suppose le courage physique de se présenter aux autres tel qu'en soi-même. L'humour, quant à lui, est un moteur auxiliaire, un retour à l'enfance, une posture légère face à la lourdeur des trivialités humaines. L'humoriste est souvent un grain de sable dans la pensés dominante. Il marche sans bâton tel l'imbécile (in becilus). Il traverse le monde en chantant des chansons.

Au début était la peinture

J'ai 10 ans, je vis à San Pedro, banlieue de San José, capitale du Costa Rica. J'attends à l'angle de la rue avec en main la liste de fruits et légumes à acheter rédigée par ma mère. Le soleil est écrasant. J'entends le pas lourd de deux bœufs derrière l'angle de la rue quand apparait la charrette multicolore du vendeur de quatre saisons. J'observe, émerveillé, les motifs en arabesque et je redessine des yeux les motifs géométriques de couleurs vives qui enjolivent chaque pièce de ce carrosse de bois massif. Je savoure sa lenteur.

Ce fut ma première peinture. Une charrette de toutes les couleurs portant des fruits généreux et non moins colorés emmenés par un paysan à l'accent chantant. Depuis, je ne me suis jamais arrêté de faire des images. Quelque chose me disait que le monde est plus beau avec des couleurs, moins dangereux lorsqu'il est lent, plus viable lorsqu'il est à échelle humaine.

Je me souviens que durant cette période je consacrais de longs moments à observer les astres et à prendre des notes dessinées. Mes cahiers se remplissaient peu à peu de graffitis d'un ésotérisme naïf. Quelques temps après, ça n'est pas uniquement le regard qui fut mis à l'épreuve mais le corps tout entier au pied des pyramides de Teotihuacán ou au musée d'anthropologie de Chapultepec à Mexico. Les cris des figures en extase du calendrier aztèque ajoutaient bruyamment au mystère de chaque bas-relief. Les accents hybrides se multipliaient dans le musée maladroit de mes cahiers griffonnés. Puis il y eut les fresques géantes de Diego Rivera et Orozco dans lesquelles se pressaient des foules agitées de paysans et d'ouvriers, les mêmes que je voyais sur la place du Zocalo, réprimées par l'armée (Mexico 68). Vinrent des portraits noirs, blanc et rouges des héros révolutionnaires à Santiago du Chili (70,71) sous-titrés de promesses d'avenir meilleur. Des murs bavards, des murs témoins, des murs images, des murs musées, des murs vivants, un monde du dehors bruyant, carnassier et chantant à la fois. Pendant le front Populaire chilien, mon père m'expliquât la différence de traitement entre les riches et les pauvres selon l'ancien parti démocrate-chrétien. C'est au Chili qu'il cessât de croire en dieu. Nous écoutions les Beatles, Angel Parra et Jean Ferrat.

De retour en Europe, je me souviens des galions naufragés et des mers démontées dans les marines de Joseph Vernet ou de Gaspar David Friedrich ainsi que des peintures ruinistes du XVIIIème siècle. De Pilote ou Métal Hurlant, sortaient des mutants, androïdes mi-hommes mi-robots criant des slogans nouveaux dans des mondes apocalyptiques tandis que des caricaturistes goguenards fumeurs de brunes riant sous cape infiltraient leurs figurines insolentes dans les coins de page des journaux d'opinion. L'effeuillage de ces nouveaux récits du monde se produisait sur fond de musiques électroniques. Ça criait beaucoup : Graffitis, peintures fluo, peintures gestuelles, taches, banderoles.

Je sentais le monde grossir son désordre. Je m'en approchais sur la pointe des pieds le crayon à la main. Il me fallait faire le lien entre l'iconographie d'une enfance sous les tropiques, les dessins noirs de Goya, les Christ en croix des grands musées d'Europe, les cathédrales recouvertes d'or de Castille, les animaux farfelus de Tex Avery ou de Gottlieb, les mondes imaginaires de Druillet ou de Wells et les fresques populaires de Hugo ou Zola.

Je passais à pas mesurés du musée privé d'un imaginaire enfantin au chaos foisonnant d'une société de plus en plus multi écran. Le contact fut rugueux car comment abandonner le plaisir gratuit de la contemplation pour l'obligation à prendre place dans un monde où il s'agit de trouver sa fonction ? Quelque chose, déjà, me paraissait incompatible. Je serrais contre moi quelques chanteurs à texte français et des mélopées anglo-saxonnes dont je suivais les envolées lyriques. Je grandissais dans la chambre d'un petit appartement de HLM dans laquelle la pratique de la peinture était mon jardin secret, mon terrain vague. On m'offrait des livres d'art et des disques des Rolling Stones. Deux lieux particuliers illustrent mon retour en France. Deux lieux antinomiques ; le parc de Sceaux et ses vastes étendues où je gagnais des coupes du monde de football et la galerie commerciale carrelée au centre de laquelle, faisant office de fontaine, trônait une curieuse et rébarbative sculpture de fer rouillé constituées d'espaliers en courbe dirigés vers le ciel. Une sorte d'incongruité *« modernes »* censée *agrémenter* le quotidien des passants. Il fallait de toute urgence quitter cette cité d'origine et retrouver le déracinement du voyage. L'art fut mon grand véhicule.

L'art, ça mène à tout

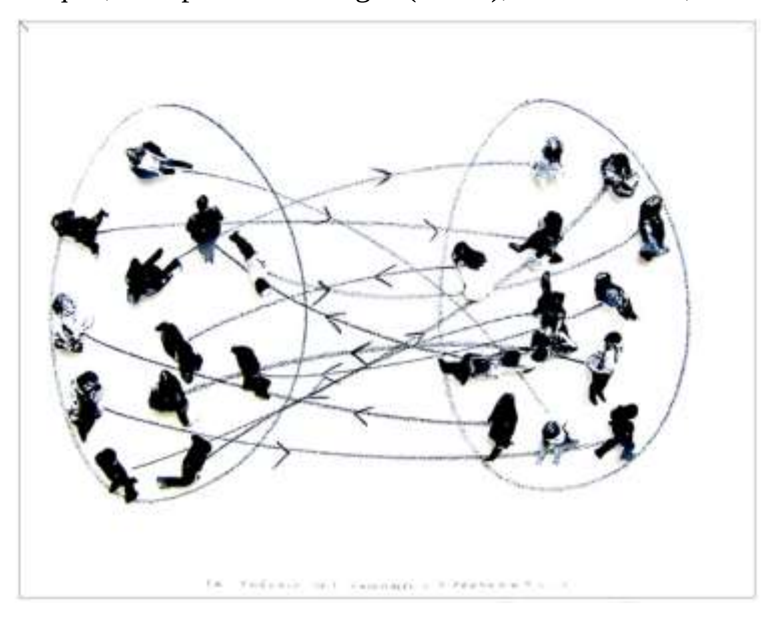
J'ai toujours considéré que l'art ne sert à rien. J'aime bien cette idée. L'idée que l'art irait à l'encontre de toute démarche rationnelle, commerciale, industrialisable ou fonctionnelle. Cette idée me plait. J'y ai toujours vu un rapport tenace à l'enfance ainsi que l'expression d'un champ d'action subjective où ré interpréter le monde en fonction de règles non écrites. Il s'agirait d'un espace, le seul peut-être, où la notion de liberté a encore un sens, la possibilité d'une mise à distance du

monde des humains, du corps social, de la société. Ici pas de religion, pas d'armée, pas de hiérarchie, pas de progrès, pas de frontière. L'idéal pour s'affranchir des déterminismes sociaux.

L'école d'art[1] où je fis l'essentiel de mes études fut une école d'émancipation. Je l'ai appréhendée avec l'unique souci de forger les meilleurs outils pour échapper à l'embrigadement citoyen et au travail salarié. Je fabriquais donc les instruments de mon évasion et la coque de noix sur laquelle traverser le système. Première règle : faire ce que j'ai.

C'est le temps de mes premières manifestations. J'y côtoyais des rêveurs plus ou moins doux, des révolutionnaires plus ou moins terrifiants et je croyais que la société des hommes était renversable en un soir. Le fameux Grand Soir ! Le point de rencontre avec la société c'était les têtes de manifestation où nous brandissions nos armes factices et nos cris de guerre. Nous avions en tête la phrase d'André Breton « *le geste artistique parfait c'est prendre un révolver et tirer dans la foule* ». Ce que ne se privaient pas de faire quelques ouvriers autonomes des mouvements révolutionnaires italiens ou quelques résistants clandestins d'Amérique Latine. J'ai toujours aimé les causes désespérées. L'utopie a autant de charme que le dépaysement. La douce ivresse de se perdre et l'enivrante sensation d'être au monde. Cette façon de prendre la vie comme elle vient je l'ai apprise d'Henri Miller et de ses errances sous les tropiques.

Au bout du compte les sensations éprouvées dans les lieux de friction du monde - la rue, les manifestations, le causse du Larzac, le pays basque espagnol, les universités - alimentaient mes croquis, mes photos montages (ill. 01), mes tableaux, mes vidéos, mes textes.



Philippe Fertray : « *la théorie des ensembles* ». Photos découpées épinglées sur carton, 2004.
Illustration 01 (Photo © Philippe Fertray)

A la fin de mes études, mon but était de pratiquer le plus de disciplines artistiques possibles, d'aller partout où il était question d'art jusques et y compris dans le monde du travail. Je crois que je voulais être un *touche à tout*. J'ai été professeur de dessin, plongeur dans un salon de thé à Paris, agent de bureau au journal Le Monde, conducteur de câbles dans des centraux téléphoniques, créateur d'effets spéciaux à Londres, directeur artistique, photograveur en banlieue, critique d'art à Paris, vendeur de Tarama sur les marchés, démonstrateur de logiciels à Pékin, décorateur à Marrakech, performeur en Allemagne, scénographe de musée en Bourgogne, infographiste à Beyrouth, galeriste en Puisaye, vendeur de glace à Rimini, …etc.

Il me fallait mettre la société à l'épreuve de l'art et non l'inverse. J'étais porté par l'intuition selon laquelle la meilleure voie pour changer le monde passait inévitablement et magnifiquement par l'art.

L'art sociologique fut une seconde école d'art qui me permit de sortir d'une pratique d'atelier pour partager mes outils mais aussi éprouver ma méthode d'évasion par la confrontation à des pratiques collectives tout en continuant de poser la question de savoir comment l'art peut servir. Le voyage m'a de nouveau tiré par la manche J'ai mis ma pratique des images à l'arrière-plan pour explorer la question du sens de l'art dans l'espace public par le truchement de questionnaires, de

[1] ENSAD, École Nationale Supérieure des Arts décoratifs. Paris.

débats théoriques, de performances (ill. 02) dans les musées ou dans la rue[2]. Mon savoir-faire s'est réinvesti dans la communication du message et - comme l'avait prédit Macluhan, le medium étant devenu le message au beau milieu des années 80, décennie pendant laquelle la gauche fraichement arrivée au pouvoir en France, libérait les expressions médiatiques - je me suis alors beaucoup impliqué dans la pédagogie en créant une école de design graphique bilingue privée[3] à Paris et en enseignant le graphisme dans des écoles de beaux-arts. Je pensais que l'enseignement des codes graphiques, la conception par le dessin et l'imagination, la maitrise des techniques de reproductions et l'analyse sémantique pouvaient contribuer à former des esprits critiques aptes à réinventer le monde ou, tout du moins, à le réinterpréter poétiquement et éthiquement.



Philippe Fertray : *« art engagé »*. Vernissage de la Documenta 7. Kassel, 1982.
Illustration 02 (Photo © Philippe Fertray)

J'ai souvent évité de mettre mes compétences aux services de la publicité car j'y pressentais une complicité perverse avec le système marchand. J'ai en revanche poursuivi mon gout de l'écrit inauguré avec l'art sociologique en écrivant pour *« L'art Vivant »*[4] ou en collaborant avec des entreprises culturelles ou des collectifs d'artistes. L'image demeurait alors un jardin secret et le gout pour la peinture un amour indemne. Ce gout a toujours agi en moi comme un premier amour. Je reprends mes pinceaux comme on remonte sur la bicyclette que l'on a conservée depuis l'adolescence. A ce titre la peinture, soit comme pratique, soit comme contemplation est un plaisir originel. J'ai toujours regardé la peinture. Elle est toujours un monde parallèle qui, parce qu'il est figé, raconte une dimension hors temps de la condition humaine. Cet *arrêt sur image* constitue plus que jamais une urgence à ralentir la marche technoscientifique du monde actuel. Ce gout s'accompagne volontiers d'errance dans la nature.

A la fin des années 90 j'ai quitté Paris où je ne trouvais jamais à me reposer pour m'installer à la campagne dans un hameau au milieu des bois à l'abri du monde. Je vivais dans une maison sans chauffage. J'y ai peint pendant quelques années. J'ai mis en sourdine la cacophonie envahissante de la société marchande. J'ai figé quelques figures pour tenter de comprendre où était ma place. J'ai découvert la vie rurale et, avec la quiétude de mon village, j'ai redécouvert la lenteur paisible de la peinture d'atelier. J'ai notamment consacré deux années à une série de tableaux représentant des femmes voilées. Ce travail faisait suite à un long séjour dans le golfe Persique. Il s'agissait d'un plaidoyer dans lequel chaque tableau portait un nom de femme arabe. La série s'appelait *« les femmes du dessous »*. Je les ai peintes avec une immense affliction au cœur. J'explorais une problématique sociétale qui s'avéra explosive à l'aube du XXIème siècle. L'orientalisme n'est plus ce qu'il était. Les souvenirs de Pierre Loti avaient perdu de leur flamboyance. Dix ans après, j'ai fini par recouvrir ces tableaux. Je les ai voilés.

---

[2] L'art sociologique : *« Citoyens-sculpteurs »* Chicoutimi 1980, Colloque *« Art et Société »* Québec 1981, *« Donnez de vos nouvelles »* Lyon 1982, *« Art engagé »* Kassel 1982.

[3] 1989 European Graphic design financé par Philippe Hourdé (aujourd'hui rebaptisée EsatCom). Par ailleurs enseignant dans les écoles de Beaux-Arts de Pau, Orléans, Douai.

[4] *L'art Vivant* en 1985 (fondateur Adrien Maeght, rédacteur en chef à l'époque : François Pluchart).



Philippe Fertray : *« kiki's dancing »*. Hommage aux Pinup d'Hollywood. Papier découpé, 2006.
Illustration 03 (Photo © Philippe Fertray)



Philippe Fertray : *« kiki's dancing »*. Hommage aux Pinup d'Hollywood. Papier découpé, 2006.
Illustration 03 (Photo © Philippe Fertray)

Parallèlement à mes activités alimentaires, j'ai réalisé une sorte d'inventaire du dérisoire. J'archivais des débris, des traces, des coupures, des petits déchets, des bouts de photos, des étiquettes, des traces minuscules d'un monde foisonnant de signes. Je collectionnais les *« dessins de téléphone »* (ill. 03, 04), ces petits griffonnages abstraits que l'on exécute en pleine conversation. Je laissais aller la main et s'abstraire l'esprit. Je me livrais à la plus dérisoire des collections, dépassé par le monde de marchandises qui envahissait mon quotidien. Je tentais de faire l'éloge de la fragilité de ma condition devant la grande broyeuse sociale. Devenu une sorte d'entomologiste silencieux, j'ai épinglé des centaines de petits signes qui parlaient de la vie ordinaire d'un type ordinaire. Arrivé jusqu'au papier découpé blanc épinglé sur fond blanc, j'ai mis un terme à cette série au bout de vingt ans. Je rendais cependant régulièrement visite à Caravage, Delacroix, Van Eyck, Bonnard, Garouste, Kieffer, Pignon-Ernest, Bastien-Lepage, Majorelle, Turner et quelques autres afin d'entretenir mes conversations intimes avec eux. Secrètement j'aurais aimé en avoir l'exclusivité. Je m'étonnais des foules en arrêt devant les œuvres de Rothko ou Mondrian.

J'ai toujours admiré les artistes qui parviennent à transcender la réalité pour en extraire une vérité ontologique première. Cela m'a pris beaucoup de temps de comprendre Duchamp, Beuys, Klein, Vostell ou Warhol. J'y voyais des poseurs lorsqu'il fallait y voir des figures sorties de la toile. Je compris peu à peu que, depuis longtemps déjà l'art n'était plus une question d'artisanat mais de posture vis à vis de la société, mieux, vis à vis de la vie. Pas la posture désinvolte et cynique du dandy mais la mise à distance ironique par l'artiste de la société et des devoirs auxquels elle nous oblige (ill. 05). Une affaire d'incarnation, puis… la révolution numérique est arrivée et son cortège de concepts nouveaux, d'algorithmes. Mais alors qu'allaient devenir la perspective euclidienne et l'humour bricolé de Duchamp.



Philippe Fertray : Spectacle *« Pas d'souci ? »*, 2016.
Illustration 05 (Photo © Federico Garcia-Mochales)

Vive la révolution… numérique

Quand les premiers ordinateurs domestiques sont apparus, tout a basculé. Pour la première fois l'artiste ne regardait plus sa main travailler mais l'écran. Les mains restaient propres. L'art, comme le reste, se dématérialisait. Avec l'opération *« portes ouvertes »* des mondes virtuels arrivait l'ère du copier-coller (ill. 06). De véritables sociétés parallèles se créent qui vont des jeux en ligne aux hologrammes, de l'intelligence artificielle au web 2.0 et aux nanotechnologies. Il a fallu se mettre au clavier pour enjamber l'entre deux siècles. J'ai alors consacré une quinzaine d'années de ma vie aux effets spéciaux[5] dans le cinéma et je me suis soumis aux procédures informatiques pour *penser* avec l'ordinateur. J'ai fait beaucoup plus d'images en pixels (vitesse) qu'avec de la peinture à l'huile (lenteur). J'ai découvert le temps réel de la communication avec l'autre bout du monde. Je me suis mis en réseau et j'ai cliqué avec les autres dans le grand concert médiatique international. J'ai assumé le point de vue rimbaldien du *« il faut absolument être moderne »* soit la volonté de ne pas perdre la société de vue.



Philippe Fertray : *« la danse du copiécollé »*. Spectacle *« En mode projet »*, 2019.
Illustration 06 (Photo © Fabienne Rappeneau)

J'ai posé mon bâton de marcheur et me suis affaissé devant l'écran pendant que dans mon dos s'atrophiait la nature. J'ai gouté à l'ivresse de la vitesse numérique. D'une certaine façon des penseurs comme Baudrillard, Virilio ou Fischer[6] m'ont maintenu en alerte concernant l'illusion d'optique que constitue la civilisation de l'information et la multiplication des écrans. Conscient que le vivant était mis en danger par la virtualisation des relations humaines et des économies globalisées, il me semblait comprendre que la modernité passait par la recherche d'un art total, d'un retour à la terre, d'une reconquête de l'être, de la volonté nouvelle d'habiter le monde poétiquement en réincarnant la pratique artistique (ill. 11).



Philippe Fertray : En mode projet - Alfred Carmut au bureau, 2019.
Illustration 11 (Photo © Fabienne Rappeneau)

---

[5] 1er prix Pixel Ina 1989 avec le film « Saint Thèse et ses images ». Collaboration avec Gilles Mimouni, Elie Chouraki, Pascal Cuissot, Avi Nesher, Claire Devers, Egor Mikailkov-Konchalovski, Olivier Dahan, Zabou Breitman, Tonie Marshall, Gilles Paquet-Brenner, Steven Hopkins, Patrick Savey.

[6] *« La transparence du mal »*, Jean Baudrillard. *« Vitesse et politique »*, Paul Virilio. *« Le choc du numérique »*, *« La divergence du futur »*, *« L'âge hyperhumaniste »*, Hervé Fischer.



Philippe Fertray : Spectacle *« Pas d'souci ? »*. La danse chinoise, 2020.
Illustration 08 (Photo © Fabienne Rappeneau)

Je me suis intéressé à des artistes qui tentaient ce travail de synthèse tout autant qu'aux politiques qui nous alertaient sur la marchandisation du monde[7]. Andy Goldsworthy, Penone, Rebecca Horn, Pina Bausch, Peter Gabriel furent mon nouveau panthéon. Laurie Anderson fut pour moi un exemple majeur. Artiste sortie du tableau pour pénétrer dans l'écran, instruments à la main, puis sortie de l'écran pour se retrouver sur la scène et assumer son rôle de *story teller* en posant la question de la figure humaine dans la grande broyeuse numérique. Politiquement c'est vers l'écologie que se sont tournées mes préoccupations principales. Avec l'omniprésence du numérique dans nos vies quotidiennes et l'envahissement de l'information dans nos espaces intimes, le monde m'est arrivé en pleine figure, un monde impudique, violent, obscène, trivial, bavard, bariolé, obsédé par le bruit et la vitesse. Sachant que j'étais dépassé, j'ai choisi d'en rire mais de ne pas en démissionner, c'est à dire de le prendre à la légère. C'est à ce moment que je suis retourné au théâtre et dans les concerts. J'ai revisité mon gout pour les humoristes, les clowns, les acteurs (ill. 08).

La question de l'incarnation s'est alors posée avec encore plus de force. J'ai décidé de m'inscrire dans le grand *dazibao* mondial que constituent les *« murs »* des réseaux sociaux. J'ai alors commencé la réalisation de vidéos sketchs humoristiques (des dialogues avec des animaux, une exploration de mon appartement, des dialogues avec des objets, des délires verbaux…) évoquant chacun des problématiques sociopolitiques contemporaines (la nature, l'argent, le chômage, l'ennui, la pollution, l'hyper consommation, l'appauvrissement du langage…)[8]. Pour la première fois, je devenais mon propre matériau artistique. Pris au jeu de l'humour et du bas art, je retournais naturellement au jardin d'enfance pour sauter du coq à l'âne (ill. 09). Je me suis fait virer de l'entreprise où j'occupais le poste de directeur de communication, j'ai vendu ma maison à la campagne et je suis monté sur une scène de théâtre pour *jouer* mes textes et mes images. L'heure de la libération



Philippe Fertray : Spectacle *« Pas d'souci ? »*. Salut final, 2018.
Illustration 09 (Photo © Fabienne Rappeneau)

[7] *« Le monde n'est pas une marchandise »*, José Bové.
[8] YouTube.

a sonné à ce moment-là. Rien de tout cela n'était prévu puisque je n'ai jamais eu de plan de carrière. L'intuition originelle selon laquelle la vie est une immense farce a fini de me convaincre. Je me délectais alors des pièces de Jérôme Deschamps[9].

Ce soir je joue

Les grands bouffons m'ont toujours fasciné, de Chaplin à Devos, de Bosch à Jagger, de Duchamp à Ben, de Tati à Deschamps, de Dada à Beckett, de Cyrano à Cioran. Depuis quelques années mon travail consiste à décrire le monde par son versant absurde. Je passe mon temps à zapper sur les médias, observer les gens dans la rue, aux terrasses des bistrots, dans les files d'attente des magasins. Je prends des notes dans des cahiers numériques où je griffonne à nouveau des échantillons de nos vies minuscules. Je prélève des anomalies tel un iconographe pointant les incohérences d'un tableau. Puis je trie, je ré-écris, je compose, je les infuse dans mon corps afin de les incarner le plus intensément possible sur scène[10]. J'y ajoute des sons, des vidéos, des lumières, de la danse, des accessoires bricolés comme des fontaines duchampiennes.



Philippe Fertray : Spectacle *« Pas d'souci ? »*. Le galeriste, 2018.
Illustration 10 (Photo © Federico Garcia-Mochales)

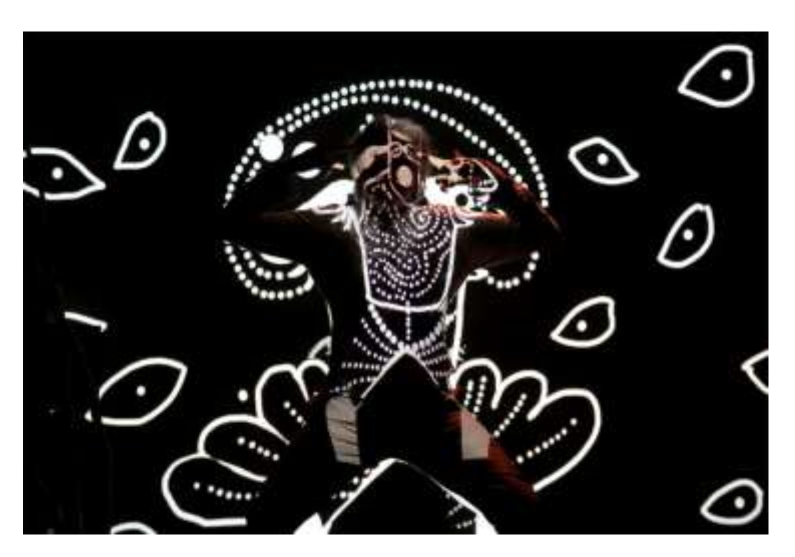
L'écriture est devenue mon travail quotidien. J'ai toujours écrit, conscient que la langue française dans laquelle j'habite s'étend à perte de vue. Paradoxalement c'est le numérique qui m'a ramené à l'urgence de la vie réelle et de l'art premier que constitue le théâtre *« c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles sans profit pour l'actualité »* comme disait Antonin Artaud. Le théâtre est un art total ou nulle lâcheté n'est possible. Il est une course de fond dans laquelle je me débats avec un texte, des sons, des gestes, des lumières, des accessoires, autrement dit une partition qui ressemble à un capharnaüm que l'on déballe sans pudeur devant des anonymes que la curiosité a mystérieusement menés jusqu'ici (ill .10). Ainsi, depuis quelques années, je développe un univers de textes, d'images, de signes, de couleurs, de figures, de livres, de musiques et d'imitation dans lesquels je prétends singer les aberrations de notre société contemporaine délirante.

Après chaque représentation, j'ai l'impression d'avoir fait un pas de plus sur la terre. Ce qui est peu. Je ne suis pas capable de plus. Mon but est de faire rire, de signifier qu'à la vanité des puissants on peut opposer la légèreté du farceur, qu'à la trivialité des discours officiels on peut proposer la gratuité d'un éclat de rire. Je veux être un grain de sable conscient dans la grande mécanique mondialisée. La scène est un lieu de vérité où le comédien, bien qu'au service d'un texte, se présente tel qu'en lui-même. Depuis la scène, je peux dérégler le monde, inverser des syllabes, mélanger des langues étrangères pour n'en faire qu'une, concevoir une vie nouvelle pour un objet, proposer au spectateur un autre lui-même (ill. 12). La comédie est la somme de tous les métiers que j'ai pratiqués. L'humour en est le parti pris artistique. Depuis la loge où je me prépare, j'entends le bruissement des spectateurs qui bavardent en attendant que le spectacle commence. Ils ne sont pas toujours très nombreux. Pas grave. Il faut faire le métier et partir au désert prêcher. Alors je prends

[9] Jérôme Deschamps, metteur en scène français de (notamment) *« Les frères Zénith »*, *« Lapin Chasseur »*, *« Les pieds dans l'eau »*, *« C'est dimanche »*.
[10] Mes spectacles *« Pas d'souci ? »* et *« En mode projet »*: YouTube.

mon air le plus benêt possible et je traverse le rideau noir. Sur la scène mon texte m’attend. Des rires m’accompagneront.

Je suis le pitre, le bouffon, le fantaisiste, le plaisantin, le fanfaron, l’illusionniste, le comique, le flagorneur, le facétieux, le rigolo, le clown, le pantin. Je suis le factotum de service, le touche à tout. Je touche le fond, je suis l’imbécile. *Sono imbecile*. L’imbécile, du latin *in bequilus*, l’homme sans bâton. J’ai perdu la tête. J’ai perdu la terre. Je suis le comédien. Je suis un homme qui joue tous les hommes. Ça ne sert à rien. Pas grave.



Philippe Fertray : Spectacle *« En mode projet »*. Le Haka du chômeur, 2019. Illustration 12 (Photo © Fabienne Rappeneau)

Illustrations

Illustration 01 Philippe Fertray : *« la théorie des ensembles »*. Photos découpées épinglées sur carton, 2004.

(Photo © Philippe Fertray)

Illustration 02 Philippe Fertray : *« art engagé »*. Vernissage de la Documenta 7. Kassel, 1982.

(Photo © Philippe Fertray)

Illustration 03 Philippe Fertray : *« kiki’s dancing »*. Hommage aux Pinup d’Hollywood. Papier découpé, 2006.

(Photo © Philippe Fertray)

Illustration 04 Philippe Fertray : *« dessins de téléphone »*. Pages d’agenda découpées, 2006.

(Photo © Philippe Fertray)

Illustration 05 Philippe Fertray : Spectacle *« Pas d’souci ? »*, 2016.

(Photo © Federico Garcia-Mochales)

Illustration 06 Philippe Fertray : *« la danse du copiécollé »*. Spectacle *« En mode projet »*, 2019.

(Photo © Fabienne Rappeneau)

Illustration 07 Philippe Fertray : Spectacle *« En mode projet »*. La bataille de poils, 2019.

(Photo © Fabienne Rappeneau)

Illustration 08 Philippe Fertray : Spectacle *« Pas d’souci ? »*. La danse chinoise, 2020.

(Photo © Fabienne Rappeneau)

Illustration 09 Philippe Fertray : Spectacle *« Pas d’souci ? »*. Salut final, 2018.

(Photo © Fabienne Rappeneau)

Illustration 10 Philippe Fertray : Spectacle *« Pas d’souci ? »*. Le galeriste, 2018.

(Photo © Federico Garcia-Mochales)

Illustration 11 Philippe Fertray : En mode projet - Alfred Carmut au bureau, 2019.

(Photo © Fabienne Rappeneau)

Illustration 12 Philippe Fertray : Spectacle *« En mode projet »*. Le Haka du chômeur, 2019.

(Photo © Fabienne Rappeneau)

Sites

www.fertray.com

www.fertray-tableaux.com

https://www.youtube.com/user/MrAlzimmer/

Un magma poétique ? Ou bien... ?

Jean-Pierre Giovanelli

magma@analisiqualitativa.com

Né à Monaco. Il est architecte, expert près la Cour d'appel, diplômé de l'université de Nice Sofia Antipolis, architecte d'installations multimédia, professeur chargé de cours à l'Université Paul Valery de Montpellier. Il vit à St-Jeannet, France. En 1975/76 il collabore avec George Brecht, Robert Filliou, Daniel Spoerri, Eric Dietmann, le groupe lettriste, le collectif d'art sociologique, les Nouveaux réalistes et leur mentor Pierre Restany, les artistes de l'art corporel. En 1984 il élabore un projet d' *« intervention sur le déchet »* en collaboration avec Yonna Friedman. En 1994, installation *« SOS Tiers monde »* au MAMAC de Nice. En 2002-3 il présente avec Paul Virilio *« Conflictus »* à la galerie des Ponchettes des musées de Nice. 2004 à la fondation Ragghianti Lucca, Italie, *« Stable mouvant »*. 2010 - *« La Disparition »*, Nice, Fiac Paris, Dubai. 2012, *« China food »*, galerie Bassanese. 2016 - My fondation, Seoul. 2017, musée de Yangpeyeong, Corée. 2018, Château Grimaldi, Cagnes sur mer.



« Affiche en construction » 2020.

Abstract L'époque de bouleversements que nous vivons depuis l'accélération des phénomènes de communication immédiate, de la technologie du tout numérique et du maillage multimédia des réseaux sociaux nous oblige à repenser complètement les idées auxquelles nous sommes attachés dans tous les domaines et notamment dans notre pratique artistique. Cette mutation est une révolution et le drame culturel se joue à notre insu. Jamais notre pensée n'a été soumise à une telle dépression. Effet subliminal : la technoscience numérique va permettre d'accéder par effraction à la pensée de l'autre, de la modifier à loisir pour le meilleur et aussi pour le pire, reposant en termes inédits la question majeure du rapport des artistes à la société.

En Chine, si vous détestez vraiment quelqu'un, vous le maudissez comme ceci : « Puissiez-vous vivre une époque intéressante ». Historiquement, les « moments intéressants » ont été des périodes d'agitation, de guerre et de luttes de pouvoir, qui ont fait souffrir des millions de personnes innocentes. Ni philosophe, ni sociologue, mais tout simplement Architecte, pour traiter le thème éternel de l'art miroir ou non, de la société, j'adosserai le développement modeste de mon discours à ma pratique.

Fondements possibles d'une pensée

Nous vivons une époque intéressante où toute réalité s'estompe derrière le voile des concepts. Écrire sur l'art et la société, ne permet pas de faire l'impasse sur cette créature d'autant plus mortifère qu'invisible la Covid N° 19 dont l'action sociologique est globalement majeure et qui, hors le tragique, pourrait fait un pied de nez à toute notoriété artistique. Ceci semble bien être le dernier sujet social qui mérite que l'on y consacre un survol analytique pour envisager quelque action de type culturel qu'il s'agirait d'entreprendre, s'il y a lieu ? Face à un tel événement nous en sommes réduits à repenser notre impuissance individuelle, mettre à distance tous nos rapports sociaux, notre modèle mondialiste, sonder cette déréalisation de l'ensemble de notre parcours du vivant depuis son origine et prendre conscience de la fragilité de notre « dasein » comme le définit Heidegger.

La distanciation physique sanitaire n'est que l'acte final de l'individualisme forcené et la mort de l'autre, une abstraction, puisque le « décès » (terme banni) est dénué de tout symbole et de toute manifestation rituelle, affective ou théogonique. Oublions la mort, et chantons les louanges de la vie qui doit être une partie de plaisir à « tous crins ». L'*autre,* indexé comme marchandise est de fait devenu un danger potentiel et déchet que l'on fait disparaître comme objet létal dont le crémation scelle la négation finale ; crémation qui fait cependant partie du rituel des « dé cujus » chez les hindous et mise en œuvre en Occident sans rite, si non barbare, par un certain ADOLF avec un concept de « sur mort » de négation, d'annulation du chronos porté par celui qui a quitté le monde des vivants, tentant de sceller ainsi la non existence du vivant.

Je ne peux davantage faire l'impasse sur mes trois amis, compères de combat qui, par leurs analyses, essais ou romans, se sont penchés sur la « disparition » et qui, avec d'autres, ont largement nourri ma pensée, je veux citer Jose Saramago, prix Nobel de littérature 1998, qui, par « les intermittences de la mort » dresse une Topographie étrange de notre actualité. Paul Virilio, pour son essai intitulé « l'esthétique de la disparition » qui (*bouleverse nos idées sur les choses et conduit au terme de leur logique les propositions suggérées par la science contemporaine.*), et Jean Baudrillard ce « *viral et métaleptique* », qui, deux mois avant sa disparition physique, signe un ouvrage d'une intelligence glaçante, quasi testamentaire et prémonitoire. *« Pourquoi tout n'a t-il, pas déjà disparu ?* » (Il précise, *disparition* et non *épuisement*.) Je citerai également Rainer Maria Rilke, qui énonce : *« Près de la mort on ne voit plus la mort et l'on regarde fixement en avant, peut-être avec un regard animal »,* ce regard animal que nous pouvons déjà percevoir chez nombre de nos semblables.

Il n'en reste pas moins que derrière le voile de la « *Stargate* » (la *Porte des étoiles*), qui vient de tomber derrière nous, l'image du réel est soudain plus qu'incertaine et notre horizon est devenu flou, nos certitudes et notre pensée baignent dans le magma de la mécanique quantique ; notre monde est dès lors constitué d'images amputées de leur densité visuelle, hors sol et réduites à leur concept. Nous sommes en état d'hébétude globale ! et définitivement prisonniers d'une pensée devenue essentiellement *binaire* et définitivement réduite à ce 0-1, fascinant et qui, étrangement nous subjugue dans ses applications technologiques et de possibles projets de migration cosmique. Le subconscient des *teenagers* enregistre cependant l'urgence et crie son inquiétude. Pourtant, les dirigeants de cette planète, atteints de cécité et de surdité suspecte, n'ont pas manqué d'asséner une volée de bois vert et d'insultes à la jeune Greta Thunberg.

À ce constat froid et catastrophiste, tel qu'y invitent les trois penseurs que j'ai nommés, je vais à ce point faire référence à ma pratique artistique inspirée et soutenue par ma devise : *« désespérément optimiste !».*

Éléments d'une praxis

Mes rencontres avec les artistes du mouvement minimaliste et conceptuel, tels Robert Filliou, qui affirmait que *« l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* », George Brecht, de l'art corporel, de l'art sociologique et bien d'autres encore, ainsi que ma collaboration à la revue *Artitudes* aux côtés de François Pluchart dont l'un de ses ouvrages s'intitulait *« l'art, un acte de participation au monde »,* ont été déterminants dans ma formulation interrogative sur les liens entre l'art et la société.

Ma quête était cependant déjà inscrite dans le mode de pensée qui m'animait, alors que j'abordais la peinture avec un ami danois, fréquentais le Conservatoire de musique de Nice où je m'exerçais à l'art lyrique, et m'initiais à l'architecture du violon avec un luthier. Bien évidemment, le lieu où je vis est mythique, par sa topographie remarquable, dominé qu'il est par un rocher karstique de 400 mètres avec des lacs intérieurs, face à l'immensité de la « *Mittelmeer* », avec un horizon fermé au levant par les iles de La Gorgona, d'Elbe et la Corse. Ce lieu fut visité après les



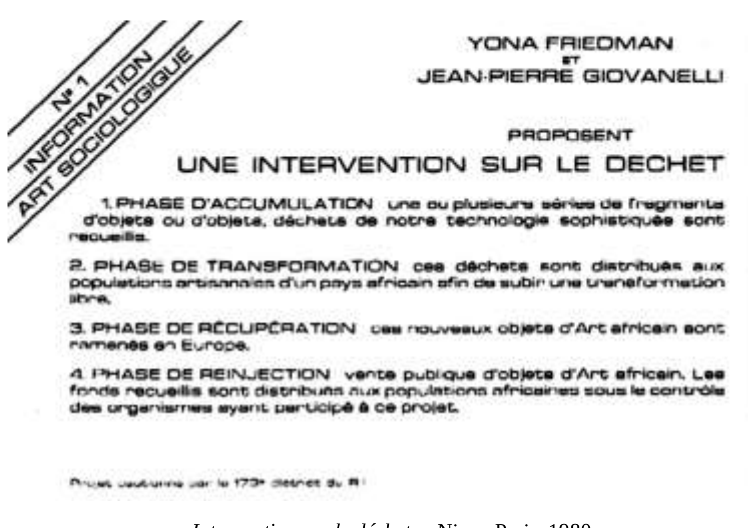
«Intervention sur le message», Nice, 1977.

Maures, les Celto-Ligures, les Romains, par les surréalistes André Breton, Prévert, Ribemont Dessaignes, Tristan Tzara et bien d'autres encore du mouvement de l'art corporel, de l'art sociologique, de l'art minimal, des nouveaux réalistes et de la nouvelle figuration.

Ma raison d'être tient au questionnement qui m'habite et, ma projection dans le champ dit de l'art, comme (*Artiste*) est directement liée à ma perception des phénomènes sociaux de notre culture occidentale ; sans pour autant prétendre à une attitude moraliste. (*Artiste n'est pour moi qu'une épithète)* qui me permet d'agir dans un champ reconnu comme tel et une pratique qui m'inscrit de fait dans la mouvance de l'art sociologique, dès lors que je décidais, en 1977, de montrer ma vision du monde, avec pour première « *l'intervention sur le message* » où la sémantique du verbe disparaissait dans un alphabet géométrique coloré.

Il faut ajouter à cela quelques éléments enregistrés dans l'étude de diverses lectures et plus particulièrement celle des deux ouvrages de Matila Ghyka poète, romancier, ingénieur, mathématicien, historien, militaire, avocat, diplomate et ministre plénipotentiaire roumain , qui m'ont révélé les liens entre les éléments de la nature et ceux du monde des créations humaines, animales, végétales, architecturales, de la musique, de la pensée, du langage incantatoire, textuel, des mots, paroles et mathématiques pythagoriciennes. Il y lie les cadences et les rythmes de la parole, du chant avec les rythmes de notre corps et ceux du milieu qui nous entoure et agit sur notre pensée. Cette prise de conscience des rythmes fut pour moi un guide fondamental.

Ce qui me distancie des autres artistes de l'art sociologique c'est la thématique développée autour de la copropriété de l'œuvre produite. Il faut encore définir les grands axes de cette attitude particulière où, l'artiste perdait sa qualité de centre objectivé, le centre se déplaçant en périphérie. Il y a donc là un transfert au public qui est de l'ordre du déplacement-rupture. J'utiliserai le mythe de la Caverne de Platon dans laquelle public était dans la grotte et hors de celle-ci. L'artiste si artiste il y a ? devenait observateur du public qui faisait l'évènement, dans le cadre d'un scénario bien précis pour aboutir à des œuvres qui n'en étaient pas vraiment au sens convenu du terme. Œuvres non signées par l'artiste, organisateur du scénario, donc une inversion totale de la production artistique



N° 1
INFORMATION
ART SOCIOLOGIQUE

YONA FRIEDMAN
ET
JEAN-PIERRE GIOVANELLI

PROPOSENT

UNE INTERVENTION SUR LE DECHET

1. PHASE D'ACCUMULATION une ou plusieurs séries de fragments d'objets ou d'objets, déchets de notre technologie sophistiquée sont recueillis.

2. PHASE DE TRANSFORMATION ces déchets sont distribués aux populations artisanales d'un pays africain afin de subir une transformation libre.

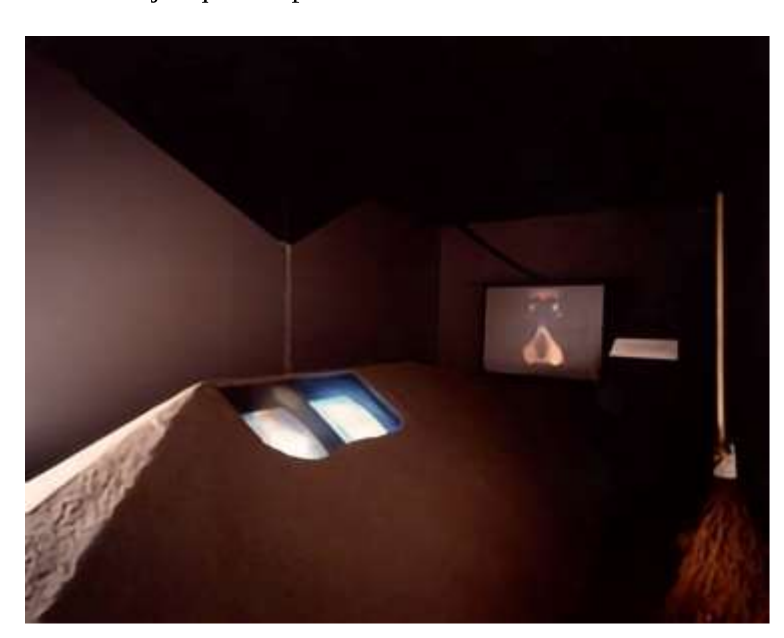
3. PHASE DE RÉCUPÉRATION ces nouveaux objets d'Art africain sont ramenés en Europe.

4. PHASE DE REINJECTION vente publique d'objets d'Art africain. Les fonds recueillis sont distribués aux populations africaines sous le contrôle des organismes ayant participé à ce projet.

[illegible]

« Intervention sur le déchet », Nice - Paris, 1980.

Disruption, qui atteignait son apogée avec le projet sur les Déchets conduite avec Yona Friedmann. Projet qui n'a pas abouti faute d'autorisation du Ministère de la culture, mais a cependant été publié dans la monographie qui fait le bilan exhaustif de toutes mes interventions, édité en 1996 par le Centre Galliera de l'Ambassade de France à Gènes en Italie.



« SOS Tiers monde», M.A.M.A.C., Nice, 1993.

Par cette dernière j'ai investi un champ économique. Ce projet consistait à collecter des déchets de l'industrie de haute technologie électronique pour les confier à des artisans créateurs d'objets d'art africains, vendus en France par Maître Binoche comme objets d'art, et restituer les sommes perçues aux créateurs. Il s'agissait d'inverser et ce, symboliquement, les flux de matières premières et de finances sous la vigilance croisée d'ethnologues des deux origines, africaine et européenne. Fidèle à l'analyse de ma pratique, je m'éloignais là définitivement des interventions et « surfais » ainsi sur les réseaux, flirtant avec l'esthétique de la communication, (concept développé par Mario Costa), tout en abordant les installations.

Il s'agissait d'une contestation et d'une mise en « art » de l'*hubris* économique, presque une démystification. Devait suivre un travail de critiques et analyses ethno- économiques croisées, qui hélas n'a pu se réaliser. Pierre Restany dans son texte sur l'installation « *SOS Tiers monde* » montrée au M.A.M.A.C. en 1993 m'a qualifié, *« d'astéroïde de première grandeur »*. Pour ma part je crois être un "électron libre", je ne suis un homme ni de groupes, ni d'écoles, je n'ai pas cette stratégie qui consiste à adhérer à un groupe pour des raisons que chacun peut aisément entendre. Je tiens à rester un élément libre et résistant. Contemplateur et acteur qui, dès qu'il comprend que l'action qu'il entreprend ne porte plus de sens fort, change de direction pour aborder d'autres rivages. Les phénomènes sociaux sont mobiles et c'est cela qui me questionne ; donc, j'observe, j'analyse et restitue mes perceptions par ma pratique artistique. C'est ce qui explique cette période de silence essentiel entre 86 et 93. le silence de la réflexion.

Il me fallait retrouver un mode d'expression dense toujours en lien avec les phénomènes sociaux et plus particulièrement scientifiques dont les applications (*célébrées en grandes pompes*) s'étalaient sur la société et qui sont de nos jours à la fois sournoises, irrémédiables, imparables et fatales, je veux parler du numérique. C'est la raison pour laquelle je suis passé des interventions, dont la forme et le contenu n'avaient plus valeur de questionnement, aux installations, conscient d'une dérive des actions sociologiques diluées dans les médias, radios, TV, rue, pour ne révéler essentiellement que l'aspect ludique et ce dans un mode démagogique avec lequel je n'ai rien à voir. Ce changement s'est traduit dans de mes choix de mes attitudes. J'avais amorcé en 1985 ce questionnement sur l'image analogique et numérique lors d'une *« intervention sur le dialogue* » avec la chaine TV Canal 40, et ce, avec l'artiste ami Serge III Oldenbourg, persuadé que j'étais, de l'incidence de cette image télévisuelle sur le mental individuel et collectif et ce par la distorsion technique du réel, du subliminal induit dans le message projeté.

Ce travail sur le décodage du message audiovisuel, peu diffusé, a cependant été montré dans différents lieux à Paris, en Italie, etc. C'était une amorce de mon interrogation sur l'incidence du

numérique et de ses capacités infinies de transformation du réel. Ce réel modifié à loisir par cette technologie qui a permis depuis lors le pire et le meilleur, en art, (*ARS ELECTRONICA-IMAGINA-ISEA et bien d'autres festivals).* En 1991, mes pensées se précisant, j'ai proposé un scénario d'installation (*SOS Tiers monde*) au directeur du MAMAC, Pierre Chaigneau, qui a décidé de la montrer en 1993, ce qui fut fait et donna lieu au texte de Pierre Restany. Je considérais que les « i*nterventions* », trop diluées dans les médias, perdaient leur valeur de réflexion et donc d'interrogation pour le public ; il fallait donc aborder autrement d'autres sujets et agir plus fortement au niveau du symbole.

Andy Warhol avait dit que chaque individu aurait un jour son quart d'heure de célébrité, et ce phénomène se produisait petit à petit. Chacun avait droit à la parole dans les radios et TV, pour ne rien dire, sinon ajouter à la cacophonie ambiante, décuplée actuellement par le *« smart phone ».* Le système économique à très bien utilisé ces pratiques pour créer un besoin fallacieux et faire passer d'autres messages par la "*propagande*", appelé « *publicité »* au service des pouvoirs économico-politiques et messages "*subliminaux*" annihilant tout sens critique de l'observateur. Cette dérive communicationnelle ne portait plus valeur et rendait obsolète le mode opératoire de l'intervention. Je considérais donc qu'il fallait agir ailleurs, et construire des lieux de méditation sur des thèmes spécifiques. Ce qui commençait à envahir notre vision, et que l'on nomme à tort le virtuel, me paraissait offrir un espace plus propice à mon action. Je devais confronter cet univers d'images déréalisées au monde matériel, par des dispositifs déstabilisants pour le spectateur, et le conduire ainsi à une prise de conscience et peut être un décodage de cette image télévisuelle de plus en plus numérisée et donc trafiquée à loisir.

Le passage de l'analogique au numérique a changé notre mental et il semble que le rôle de l'artiste est un rôle de mise en forme de thèmes spécifiques dans un esprit de résistance et une prise de conscience de « *ce qui arrive »,* ce qui est et qui n'est pas dit, ou bien donné comme panacée technologique hédoniste ! Et qui nous entraîne vers un monde où les valeurs se dissolvent. L'ensemble de ces découvertes scientifiques que nous devons à l'invention du numérique, qui nous ont permis de conquérir l'infiniment grand, nous permettent également de toucher au vivant dans ce qu'il a de plus sanctuarisé, à savoir notre éternité, je parle ici de l'ensemble des découvertes sur le génome, et déjà sur la modification des chromosomes avec tout ce que cela implique : sélection, épuration des espèces, et bientôt l'*homme augmenté,* production de chimères, essais, comme le dit Virilio, non plus sur l'Homme mais Essais d'hommes! Ce qui peut être considéré comme une grande victoire est l'accélération du temps, j'entends par là une modification de l'humanoïde par lui-même et les outils numériques qu'il s'est donné pour se chasser comme l'ont été ceux qui nous précédaient homo erectus, néanderthalien, homo sapiens, homo sapiens sapiens, le dernier pouvant être cet homme hybride à la fois machine-animal, que l'on peut qualifier *d'anthropo-informaticus! que René Berger nomme le primitif du futur.*

Nous avons conquis tous les pouvoirs que nous attribuions aux dieux, la maîtrise du feu, de la lumière, du son, et maintenant, avec ce bidouillage génétique couplé à d'autres aspects électroniques, nous maîtrisons notre éternité passée et future. C'est cela le vrai virtuel irréversible imparable et implacable. La dernière invention, celle des nanotechnologies et l'intelligence artificielle, nous conduit à un monde « fini ». Peux le disent, peux veulent l'entendre, car notre cortex, qui s'est employé des millénaires durant à perfectionner et sanctuariser notre patrimoine génétique, refuse cette éventualité. Approchons-nous de la fin de l'anthropocène ? Que nous reste-t-il ? Pour ma part je crois qu'il faut dire tout cela à travers l'art qui est peut–être de la philosophie en acte. L'artiste australien Stelarc dit « *the body is obsolet* ». Bill Joy, scientifique américain, dit *« le futur n'a plus besoin de nous* ». Et le poète Rainer Maria Rilke le rappelle : « *le futur entre en nous bien avant d'arriver* ».

Cette hybridation finale pour nous, tels que nous sommes, est bien engagée à travers un « cocktail » scientifique d'ingénierie génétique, de nanotechnologie et de robotique dominée bientôt par l'intelligence artificielle alliée au quantum. Le scénario paraît être une éventualité que l'on nous vend déjà sous forme de progrès sanitaire, ludique, et cosmique. Cette vision est loin de l'esthétique et je dirai même de l'éthique. J'aime trop la vie pour ne pas lui donner un sens ; et ce sens se situe dans ce seul levier dont je dispose, à savoir : monter dans la vigie de ce navire « *humanité* » pris dans la tempête numérique, pour me joindre à ceux qui crient leur vision dystopique et leur impuissance dans ce désespoir définitivement optimiste.

Le *Cri* de Munch est une métaphore qui image bien ma pensée, de même que le film de Pasolini « *Salo ou les 120 journées de Sodome* » en 1975 le montre magistralement. Mais les artistes sont peu nombreux à se situer dans cette attitude radicale. Dans les années 70 nous pensions que l'esthétique allait modifier le monde. C'était une bévue, il faut se rendre à l'évidence. La Covid N° 19 a peut-être ce pouvoir ? Je n'ai jamais traité d'esthétique du fait de mon métier d'architecte qui m'y contraignait ; je me suis astreint à un chemin peu confortable qui est celui de l'éthique.

L'accélération scientifique m'a conduit à d'autres intuitions, et j'ai donc décidé de formuler cette vision dans mes installations, comme le fait un avertisseur, tout en pressentant que la société allait évoluer vers une situation finale ; sans doute en ne conservant de l'humain, dans un premier temps, que le système nerveux et son patrimoine génétique, lesquels peuvent un jour donner naissance à une autre espèce, la génération 0-1 ? Ma certitude me conduit à considérer cette accélération scientifique qui nous entraine ; c'est pour moi un pressentiment tangible. Dans « *l'ère des globo-virus* » nous vivons une sorte de « *pré-apocalypse* » qui est *« la pré-révélation ».*



«Conflictus», Galerie des Ponchettes, Nice, 2004.

Il y avait encore des penseurs comme mon ami Yona Friedman qui vivaient dans le rêve d'une utopie créative. Il a cependant démontré le premier les capacités de l'ordinateur pour offrir de multiples options dans le cadre de l'architecture. Je ne partage plus cette espérance des utopistes. Michel Ragon, (autodidacte parfait, auteur de la première « *histoire de l'architecture contemporaine* », nous dit que « *l'utopie n'est que la réalité de demain* » Voilà la réponse qui s'impose au troisième terme de la grande question « *D'où venons nous, qui sommes-nous, où allons-nous* ? » Le numérique permet d'y aller, c'est un inconnu dont on découvre chaque jour la fulgurante accélération et les ravages. Nous avons les moyens « *soft* » de réaliser cette épuration de la race à laquelle les Nazis se livraient de façon barbare. Voilà une vision assez noire du temps, que j'ai illustrée dans l'installation CONFLICTUS que j'ai présenté à Nice (signée par Paul Virilio,).

Bien que très minimaliste, elle montre l'absence de l'homme. Le sol est en paille, une chaise vide au centre de la salle, tournée vers l'écran des images du paysage-nature. Il n'y a plus de contemplateur du conflit des éléments, de ces conflits que l'on peut percevoir bien avant qu'ils n'arrivent sur les tableaux du « *stock exchange* » que présente l'écran, dans un univers où seuls des milliers de corbeaux avec leurs craillements semblent passer les ordres d'achat et de vente, cependant qu'un « gobo » ballade un texte lumineux qui énonce : *« le conflit génère la conscience » (paraphrase d'Héraclite, qui nous dit : la guerre est mère de toute chose).*

Dans l'éventualité d'un monde comme celui-ci, monde dans lequel cet homme/machine pourrait se reproduire sans l'autre, perfectionnant seul ses critères, de quelle croyance et de quelle morale aura-t-il besoin ? Et ce, avant même que l'IA ne prenne le pouvoir et ne l'élimine purement et simplement. L'homme « *symbiotique* » de Joël de Rosnay n'a aucune chance de survie. Ma « *corde de rappel* » a toujours été le monde de l'art, le dernier levier qui me maintienne dans mes raisons d'exister ! Mais, la « *Porte des étoiles* » que nous avons franchie avec ce phénomène « *viro-numérique* » global fait pendant à la sur-mondialisation et nous laisse sans horizon perceptible et dans un état mental d'hébétude. Nous en sommes réduits à repenser notre impuissance individuelle, à mettre en question tous nos acquis sociaux, notre modèle mondialiste. Et cette déréalisation de l'ensemble de notre parcours du vivant depuis son origine n'a plus de valeur sécurisante.

Quelques interrogations

Les arcanes de la pensée sont encore insondables et la genèse d'une œuvre, son concept et sa forme définitive m'échappent parfaitement ; cependant je peux donner quelques éléments intentionnels, sans plus ! Je laisse l'analyse aux critiques, sociologues ou philosophes qui se sont penché sur mes travaux. L'important dans le fait artistique est le déclanchement d'une émotion, sans doute fondée sur une rémanence culturelle des temps immémoriaux. L'installation « *ma* » met en miroir le « *driver* » qui fait démarrer un ordinateur face au colostrum du mammifère qui engendre un ensemble de fonctions ainsi qu'une avalanche endocrine et affective qui dépassent largement pour l'instant les capacités du numérique.



«ma», Vidéo Envento, Turin, Italie, 1999.

Cette installation réalisée à Turin pour Vidéo Evento avait un sous-titre : « *le lait la mère et la mort* » d'où la sonorisation, par le langage de babils d'enfants, auxquels il faut y ajouter l'ingestion par le visiteur, d'une cuillère de lait dans laquelle se trouve symboliquement une part de l'image du vieil homme projetée dans l'écran de lait, symbolisant *la connaissance*. Le sous-titre signifie pour moi, au-delà du la fonction endocrine, un lien indéfectible avec la génitrice. Cette installation s'adresse au visiteur, au cœur de son sentiment d'existence, prévenu qu'il est de sa présence dans une représentation de la mère où il va vivre sa vie et devra sortir de cette dernière par l'une des quatre issues, choisissant ainsi la direction de sa mort. Elle place l'individu au cœur de son univers sensible, par des rites et des rythmes, et d'une existence fugace dans un espace/temps réduit à l'essentiel. L'ensemble est apparenté avec « He weeps for you » de Bill Viola en 1976 dont la force n'est plus à démontrer.

En hommage à Jean Baudrillard, « *La disparition* » est une installation pour laquelle je cède la parole au philosophe Simone Regazzoni, professeur d'esthétique à l'Université de Pavie, directeur de collection aux éditions « *il melangolo* », Gênes, Italie : « *Peut-on représenter la disparition ? Peut-on la montrer dans une œuvre d'art ? Et que représente-t-elle, la disparition ? L'installation la disparition de Jean-Pierre Giovanelli donne des réponses à ces questions capitales de la visibilité à la disparition et à l'art. Si l'on peut représenter la disparition en montrant un moment essentiel de ce qui apparaît, de ce qui se présente et se représente. La disparition, semble dire Giovanelli, n'est pas simplement la fin ou la mort de ce qui apparaît et permet de voir mais une essentielle plis-*



«La Disparition», Nice, 2010.

sure, quasiment un double spectral : En tout de ce qui apparaît et se montre il y a de la disparition, ce qui est la trace d'une chose qui Dis Paraît et qui rend impossible la totale représentation au-delà de la forme d'une apparente totalité. Mais qu'en est-il de ce qui disparaît dans ce qui apparaît ? Rien de moins que le réel. Le réel n'est en rien la réalité qui se montre et se donne en représentation mais la disparition dans ce qui apparaît, la des-apparition : ce qui se dissimule dans l'apparaître, ce qui se soustrait, ce qui se donne comme simple soustraction est la disparition. Voilà le défi, et la provocation de l'œuvre de Giovanelli qui s'aventure jusqu'aux limites du désert de la représentation comme s'il n'y avait rien à représenter. Porter la disparition du réel dans une représentation sans trahir la disparition, sans la contraindre violemment à se montrer, à se dévoiler dans sa nudité absolue, mais la montrant, justement, comme disparition. Par ce qu'il n'y a d'autre moyen pour le réel de se donner sinon en disparaissant ».

« De cette disparition du réel il faut nécessairement en prendre grande attention, semble dire Giovanelli, à la limite, lui vouer un culte qui s'oppose à l'idolâtrie de l'actuelle profusion d'images de la représentation du monde. À « l'époque de l'image du monde », pour citer Heidegger, ce n'est pas la représentation du monde qui compte mais sa duplication dans l'image, ce qui n'apparaît pas, ce qui se soustrait au monde et qui se montre dans le mouvement du disparaître. Ce culte voué au réel de la disparition survient dans le désert qui est en même temps l'espace limite de la représentation en tant que « rien à représenter », l'espace de la révélation (des révélations religieuses) et une métaphore de l'apocalypse comme destruction totale, comme réduction du réel au désert du réel. On pourrait dire que Jean-Pierre Giovanelli nous montre ici, dans ce désert, son « apocalypse du réel », dans tous les sens de ce terme grec qui indique en même temps l'apparition, la révélation (littéralement en grec, apocalypse signifie « dé voiler », « enlever le voile ») et la représentation de la fin du monde, la représentation de la disparition du monde ».

J'évoquerai pour finir, une dernière installation en construction, « La piel del Dios **».**



«La piel del Dios», projet en construction, 2010.

Au début du XXème siècle de l'ère chrétienne la cécité s'abattit sur l'humanité. Les hommes se regardaient sans se voir, l'hémisphère nord, maître du monde ignorait la présence de l'hémisphère sud. La science et le rationalisme économique de l'Occident, incontrôlables et incontrôlés procédaient avec une arrogante allégresse à l'agonie de Gaia, alors que, dans leurs laboratoires les scientifiques voués au fallacieux progrès, jouaient avec les chaînes numériques de la faune et de la flore. Les hommes, maîtres du feu céleste, du son et de la lumière, s'adonnaient dans la désespérance à une monumentale

copulation, une jouissance sans norme ni frontière et se rejoignaient en hordes tribales et sanguinaires aveuglées par leur haine, se livrant à une élimination barbare d'ethnies supposées porter le fardeau du temps raccourci, tels des carnassiers fous accélérant leur propre fin.

Au-dessus de cette marée humaine déchainée, seuls quelques êtres clairvoyants, artistes ou écrivains, philosophes ou musiciens, désespérément optimistes criaient dans le vide, leur poétique de l'insupportable. Et dieu dans tout ça ? Au début était le verbe, dont Dieu s'est emparé pour nous donner « la parole de Dieu » et il créa l'homme à son image. Mais, tel un mirage Dieu est tout ! Cependant, a-t-il une peau, interface de la perception du monde ? La question est entière ! Et s'il n'en a pas, alors, l'armée des anges gardiens est-elle là pour l'informer de l'état du monde des humains et, ou, exécuter ses ordres ? Question sans réponse, ou bien réponse non perceptible par nos intelligences réduites à notre enveloppe aux rêves dont nous sommes faits !

Entrez dans l'univers de Dieu et de ses anges et donnez une réponse sur l'existence de la peau de Dieu. Je convoque un fois encore un philosophe, Jean Grégori, agrégé et docteur en philosophie, chercheur FRS/FNRS, Université Catholique de Louvain, Belgique pour dénouer cette question dans le contexte que j'ai défini.

Dieu a-t-il une peau ?

« Il ne s'agit pas tant d'une question à laquelle il nous serait loisible de répondre que d'un problème composite dont J-P. Giovanelli entreprend de déterminer rigoureusement les coordonnées. Et d'abord en le projetant dans l'espace du monothéisme - bien plus, en l'exhibant comme le problème qui travaille intrinsèquement les religions du Livre. Certes, rien ne s'y oppose a priori : la thèse d'un homme créé à l'image de Dieu laisse bien imaginer un Dieu affublé des mêmes attributs que sa créature, et notamment d'une peau. Dans la mesure toutefois où d'autres traditions religieuses, moins méfiantes à l'égard des pouvoirs et des dangers de l'icône, ne cessèrent de célébrer les traits anthropomorphiques de leurs divinités, on pressent que si le problème de « la peau de Dieu » habite le judaïsme, le christianisme et l'Islam de manière spécifique, c'est en un tout autre sens. Or c'est précisément ce sens que Giovanelli entend d'abord circonscrire : la peau divine sur laquelle il attire ici notre attention, en effet, n'est ni une représentation ni une image, mais une interface et a une fonction : celle de délimiter un dedans et un dehors et, en les rapportant l'un à l'autre, de constituer une zone d'échange d'informations. Si l'on nomme « perception » tout échange de ce type, le problème s'en trouve donc bien déplacé : il ne s'agira pas de savoir s'il est légitime ou non de nous imaginer Dieu avec une peau, mais de décider si Dieu perçoit - une fois dit qu'en substituant à un ressemblance formelle une analogie fonctionnelle, Giovanelli propose d'appeler « peau de dieu » tout ce qui viendra effectuer cette fonction perceptive ».

« Nous commençons alors à comprendre pourquoi c'est bien du monothéisme - et du monothéisme seulement - qu'il entend nous parler. Si les autres traditions ne doutèrent sans doute jamais que leurs divinités, anthropomorphes ou non, fussent dotées de perception, c'est en effet parce qu'elles les conçurent comme des démiurges occupés à organiser un chaos préexistant, celui de la matière ou des affaires humaines, et qu'elles n'accédèrent jamais à cette idée inouïe d'un Dieu créateur ex nihilo auquel rien ne faisait face avant qu'il ne le porte à l'existence - auquel rien, par conséquent, n'était donné à voir. Dans la Critique de la raison pure, Kant écrit en substance qu'il n'y a que deux manières pour un esprit de se rapporter à quoi que ce soit d'existant : en le créant et en le rencontrant. La première, poursuit Kant, ne peut appartenir qu'à l'Être suprême, qui connaît les objets dans le mouvement même par lequel il les engendre, la seconde revient aux êtres finis qui, dépourvus d'un tel pouvoir, sont condamnés à en être affectés de l'extérieur. Ce n'est donc pas parce que nous avons une peau que nous ne sommes pas Dieu, c'est parce que nous ne sommes pas Dieu que nous avons une peau, et que notre connaissance est par essence « perceptive ». Or c'est pour autant que la question de Giovanelli est kantienne qu'elle touche au cœur même du mono-

théisme, jusqu'à le faire vaciller : si Dieu a une peau, si Dieu perçoit et a besoin de percevoir pour connaître, alors il n'est plus le Dieu créateur de le Genèse - alors il n'est plus Dieu ».

« D'où l'un des problèmes cardinaux de l'angélologie qu'en toute cohérence, Giovanelli situe au cœur de son dispositif : à quoi servent les anges ? L'étymologie nous fournit un élément de réponse : ange vient du latin angelus, *qui lui-même dérive du grec ἄγγελος, « messager ». Messagers de Dieu, les anges ne seraient toutefois sa « peau » que s'ils constituaient une zone d'échange à double sens : entre Dieu et les hommes certes, eux qui ne peuvent connaître que ce qu'ils reçoivent, mais également entre les hommes et Dieu. Or ce statut, les religions monothéistes ont toujours refusé de leur accorder, et ceci pour une raison désormais claire : si les anges étaient les informateurs de Dieu, si cette peau était nécessaire à sa connaissance du monde et des hommes, c'est son pouvoir créateur qui en serait radicalement remis en cause ».*

« Bien entendu, Giovanelli n'entend pas ici entrer dans d'interminables controverses théologiques. Au centre de son installation, des silhouettes fantomatiques que rien ne distinguerait si une couleur fièrement arborée ne venait signer leur appartenance à l'une ou l'autre confession, semblent virevolter sans but. Mais l'espace est ainsi polarisé qu'il révèle un conflit : se détachant ostensiblement d'un fond noir, trois figures autoritaires tentent de happer les fidèles, leur enjoignant en vain de ne pas regarder ailleurs - vers deux objets qui leur font face et qui, rouge et blanc, paraissent leur disputer l'attention : un ange, une boîte. L'ange est un « mirage » - mais en quel sens ? C'est un avion de chasse, mais comme les messagers de Dieu, il a des ailes, il a des plumes. S'agit-il donc d'un ange exterminateur, exécutant les ordres divins ? Et sinon, à quelle armée appartient-il ? À ses côtés, une boîte rouge. Elle renferme un secret. Est-ce une boîte de Pandore ? Ou bien autre chose, autre chose qu'une énigme scellée par un être tout puissant, autre chose qu'un coffret sacré contenant les maux dont l'humanité devait être préservée, un caveau de chair peut-être, un giron rouge sang, un ventre écarlate et béant qui semble vomir les êtres humains sur un sol que, dépourvus de pieds ou las de s'en servir, ils ne parviennent même plus à fouler : la Terre ? Problème indécidable, dont les trois figures tutélaires tâchent désespérément de détourner les hommes en captant leurs regards, mais rien n'y fait - il se pose, et personne n'est là pour en répondre, il reste en suspens, et c'est cette suspension qui les désoriente. Expulsés de la Terre, leur Dieu ne serait plus créateur et l'ange ne serait plus son messager - seulement un « mirage », un engin de mort façonné de mains d'homme et revêtu d'oripeaux angéliques ne rendant que plus cynique sa force de destruction ».

« Qu'on ne s'y trompe pas toutefois, la question posée par Giovanelli n'est pas celle de l'existence ou de l'inexistence de Dieu ; elle est plus étrange, plus violente aussi : que donnons-nous à voir à un Dieu qui, dépossédé de son pouvoir de création, n'a plus guère que sa peau pour savoir qui nous sommes ? La réponse est tout entière comprise dans son dispositif : non pas un chaos qu'à la manière des anciens démiurges, il pourrait encore organiser, mais un spectacle que, privé de sa puissance, il ne peut plus que contempler - ce triste spectacle d'errance et de destruction que de petits diables, tout juste sortis de leur boîte, mettent en scène en son propre nom. Si Dieu a une peau, alors il pleure, et peut-être est-ce par ses larmes qu'il nous perçoit - qu'il nous rencontre ».

Zanis Waldheims : une interprétation géométrique de la société

Raymond Guy

magma@analisiqualitativa.com

Spécialiste de l'œuvre de Zanis Waldheims. Biologiste et éducateur en milieu postsecondaire, conférencier. Il travaille depuis 2011 à décoder le système de géométrisation de la pensée de Zanis Waldheims en collaboration avec Yves Jeanson, héritier et conservateur de la collection. Il s'intéresse particulièrement au sens philosophique et psychologique du *« Schéma de l'entendement »* de Zanis Waldheims pour développer une pédagogie éducative pour adultes qui facilite l'interprétation et la promotion des œuvres d'art. En 2018, il a présenté en collaboration avec Yves Jeanson, l'art et la philosophie de Waldheims dans le contexte de l'exposition internationale *Portable Landscapes* au Musée national des arts de Lettonie à Riga.

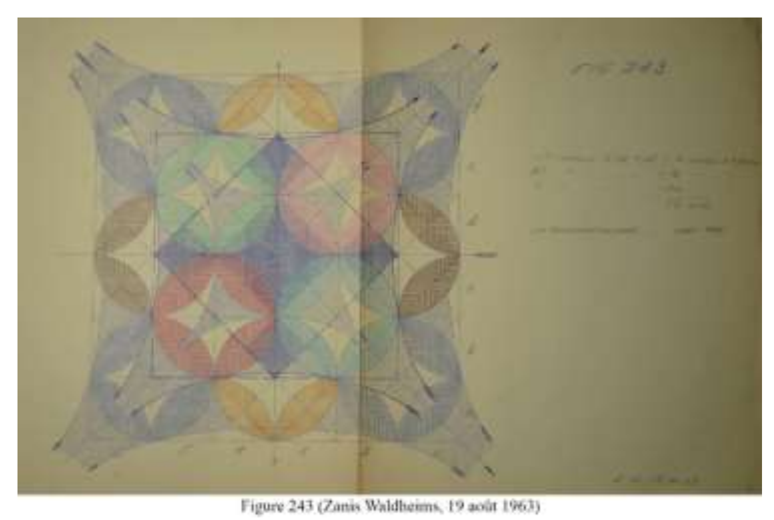


Figure 1. Le système de l'entendement dans sa totalité des sens et des régions.

Abstract Ce texte analyse la géométrisation des structures sociales telle que l'a conçue l'artiste et philosophe Zanis Waldheims (1909-1993). Motivé par les bouleversements de sa vie suite aux tumultes politiques survenus dans son pays d'origine, la Lettonie, immigré en 1952 à Montréal (Canada), il a questionné le rapport entre l'individu et la société qu'il appelle *« l'Institut »* (les instances institutionnelles de la société). Il a consacré quarante ans de sa vie à créer 651 œuvres d'art géométrique, une cinquantaine de sculptures, une multitude de figures, d'esquisses et de textes qui expriment sa quête de sécurité et de paix. Waldheims croyait que la géométrisation permet une pensée plus libre et plus objective, donc plus humaniste et plus universelle de l'individu face aux forces institutionnelles qui brouillent la compréhension du *« moi »* par rapport à *« autrui »*, en libérant l'esprit de la pensée linéaire et des manipulations verbales partisanes. La présente étude s'appuie sur l'analyse des œuvres et des textes de Zanis Waldheims conservés par Yves Jeanson, collaborateur et ami qui a côtoyé l'artiste pendant 19 ans.

L'homme est un animal social. Il lui est difficile d'exister sans trouver sa place dans la société. Il est interdépendant des autres membres de la société tout en ayant lui-même un impact sur ses concitoyens. Ensemble, les hommes vivent au rythme établi selon les conventions de la vie collective. Certes, l'individu voudrait exister librement, mais il est soumis aux forces sociales qui se sont développées tout au long de l'histoire humaine, certains individus prenant les rênes du pouvoir pour instituer des règles leur permettant d'assujettir la population. Ces lois prétendent généralement au bien-être collectif, mais servent souvent des intérêts personnels. Leur acceptabilité sociale est plus générale, si chacun y retrouve quelque réconfort dans la garantie de sa sécurité et de sa survie.

Des structures sociales équilibrées forment un cadre de vie où chacun joue un rôle complémentaire. C'est dans cet esprit que Zanis Waldheims a analysé les rapports sociologiques et qu'il les représente selon des abstractions géométriques qui sont pour lui un exercice intellectuel de simplification, d'organisation et de généralisation universelle des idées. Il utilise un ensemble de figures géométriques en donnant à chacune un sens spécifique pour construire ce qu'il appelle le *« Schéma de l'entendement »*, lui permettant de mettre en évidence des solutions aux problèmes que posent les rapports sociaux. Comment en est-il arrivé à concevoir un tel système? Il s'est inspiré de plusieurs philosophes et scientifiques, qui avaient déjà recouru à une géométrisation de la pensée. Et il tente d'harmoniser ces idées issues de différents courants de pensée, en vue de dégager une solution qui assurerait paix et sécurité aux individus et aux sociétés. L'envergure et la complexi-

té d'une telle ambition ne peut manquer de surprendre. Sans prétendre ici analyser toutes les facettes des travaux de Waldheims, ce texte tente d'en explorer plusieurs aspects et de mettre ainsi en évidence les aspects philosophiques, psychologiques, scientifiques et artistiques sous-jacents à son modèle de pensée.

La géométrisation de la pensée en tant qu'art

« La géométrisation ici n'est pas seulement une technique pour construire des figures représentatives, des formes réduites des objets concrets ou abstraits, mais aussi un art en quête d'harmonie entre le beau et le vrai dans la connaissance, du bien particulier et du juste universel ». « L'art de géométriser, c'est l'art de simplifier le sens complexe d'une chose » écrit Waldheims en 1966. Et il choisit de recourir à un art géométrique pour exprimer le lien entre les phénomènes concrets et leur pensée.

C'est vers 1963 qu'il conçoit que la réduction de problèmes complexes à l'aide de l'abstraction géométrique lui permettra d'établir une base algorithmique de traitement des informations et des activités psychologiques. Et c'est en combinant plusieurs idées et principes dans une même figure géométrique, qu'il espère se libérer de la pensée linéaire. Le dessin lui permet d'exprimer la dynamique relationnelle de l'ensemble des éléments factuels et empiriques, de la mémoire des événements passés et de leurs affects, favorisant ainsi l'exercice de la pensée critique. C'est par cette totalité psychologique liant le sens au vécu, que l'individu peut développer une compréhension éthique et humaniste de son rapport à la société et la généraliser à autrui. Waldheims (1966) explique que *« le sens topique de l'art est le plus à propos du problème de s'orienter dans le monde, comme une nécessité suprême de l'individu pour faire la paix avec l'humanité, ce qui garantit la sécurité maximale »*.

Les objectifs de l'analyse

Les interactions humaines sont au cœur de son projet. Il veut aider par son art chaque individu à retrouver une voix et surtout une pensée libre pour s'exprimer auprès de ses concitoyens et des instances institutionnelles, développer sa conscience en tant que pensée et action et découvrir ainsi le sens éthique qui le guidera, lui et les autres, pour distinguer le bien du mal. Ses recherches le mènent d'abord à une interprétation géométrique de l'individu exprimant sa dualité existentielle sur les plans physique et psychique dans la structuration de sa pensée. Le concept d'existence humaine désigne les phénomènes qu'une personne peut vivre, qu'on peut analyser et synthétiser avec l'ensemble des connaissances associées à la connaissance de l'homme et de la société. Toute personne doit se mettre en rapport avec son prochain et c'est par la création de réseaux interpersonnels que l'individu découvre les facettes essentielles à son équilibre social et s'identifie à un groupe.

C'est encore par la géométrisation qu'il entend exposer les rapports entre l'individu et ce qu'il appelle *« l'Institut »* (les instances institutionnelles de la société). Il géométrise donc les champs sociaux et leur influence sur les idéologies institutionnelles des différents groupes sociaux, puis la position de l'individu et son attitude par rapport à ces instances institutionnelles afin de mettre en évidence les jeux de force qui déterminent le rôle de chacun dans la structure sociale. C'est en exerçant sa liberté de penser que chaque individu pourra se dégager de l'oppression institutionnelle et construire son équilibre (Figure 1). *« Le Schéma, comme une méthode complète de pensée, donnera des possibilités infinies pour tout individu. Une nation moyenne, utilisant cette méthode, pourra faire plus que ce qu'on fait actuellement les plus grandes nations avec les vieilles méthodes »* (Waldheims, 1963).

La genèse de sa philosophie et de son art

Zanis Waldheims n'a pas eu la vie facile. En 1964, il écrit : *« en ce qui concerne mon évolution intellectuelle, à l'égard de mes idées actuelles, il est important de relever que l'idée initiale, qui me semblait la plus nécessaire dans la compréhension humaine, était l'idée de la justice. Et cela, par ce que j'ai vécu une dizaine d'années de ma vie dans des conditions précaires telles les guerres et les révolutions, en plus de vivre sous huit régimes politiques différents en Lettonie »*. Dans presque chacun de ses textes, il rappelle qu'il a vécu les injustices de la guerre. Il veut redonner à chaque personne la capacité de construire sa pensée face aux forces politiques avides de pouvoir à tout prix qui tentent de soumettre la population générale à des idéologies extrêmes. Il a traversé des temps difficiles dans la période d'occupation de la Lettonie par les Communistes en 1941, puis par les Nazis de 1942 à 1945. On l'a obligé à travailler contre les forces alliées. Son parcours vers la liberté l'a mené dans les camps de réfugiés de l'UNRRA après la seconde guerre mon-

diale. Dans cette période de transition, il a vécu d'autres injustices et s'est lié à ses compatriotes pour revendiquer des droits individuels auprès des instances militaires qui dirigeaient les camps. Il a souffert aussi de voir son pays natal retourner sous le joug du communisme de l'Union Soviétique en 1945 et perçu l'accord de Yalta comme une trahison des leaders occidentaux : une injustice dont il ne se remettra jamais.

Sur le plan personnel, sa famille s'est dispersée à la suite de la seconde guerre mondiale. Sa femme l'a quitté et est partie vivre ailleurs avec leurs deux enfants : une rupture difficile pour lui. Il cherchera comment maintenir des liens avec ses enfants malgré l'éclatement de sa famille. Tout au long de son exil et de son immigration, Waldheims correspondra avec des membres de sa famille et avec des amis qui l'implorent de lutter pour eux afin qu'ils regagnent leurs libertés. Dans une correspondance d'un ami resté en Lettonie en 1947, on lui relate les « *humiliation déshumanisantes… les vols, les viols et les meurtres quotidiens…à la main des bêtes Russes* ». On lui demande *« de faire tout son possible pour mettre fin à la souffrance dans leur pays natal! »*. Le désespoir se lit dans les derniers mots de la lettre: *« Est-ce que tous ont oublié que dans ce monde il existe trois petits pays [baltes] qui attendent la liberté? »*. Ce sont ces circonstances tragiques qui poussent Waldheims à construire une pensée politique humaniste. *« Après tout ce que je viens de dire, je crois que personne n'aura de difficultés à comprendre que toute mon œuvre n'est qu'une extrême révolte contre l'esprit qui règne actuellement dans toutes les sciences et dans toutes les idéologies politiques »*. Son parcours l'a mené au Canada en 1952. Il s'est établi à Montréal comme immigrant en quête d'une meilleure vie. C'est là qu'il rencontre sa seconde conjointe, Bernadette Pekss, une réfugiée lettone qu'il a déjà connue à Paris, et ils s'intègrent ensemble à la communauté lettone de Montréal et à la société canadienne. La vie qu'il entreprend est loin d'être celle de l'avocat pour laquelle il a été formé. Il accepte pour subvenir à leurs besoins le travail qu'on lui offre dans une compagnie de transfert de matériaux.

Son passé le hante et le motive dans sa quête intellectuelle d'une solution aux problèmes d'insécurité sociale découlant des idéologies politiques. Il lit dans ses temps libres au travail le jour et à la maison en soirée, en quête de ce sens de la justice qui l'obsède. Il n'a pas oublié sa formation en droit, complétée en 1944, et a vite compris que la jurisprudence est facilement manipulable par les instances politiques au pouvoir et leurs idéologies, ce qu'il appelle *« l'Institut »*. Sa révolte contre *« l'Institut »* alimente encore plus son désir d'une justice universelle et le motive à chercher une solution aux souffrances des individus qui vivent dans l'insécurité et l'oppression. Il consacre une dizaine d'années (1961-1970) à sa recherche et s'y investit bientôt à temps plein, sans emploi rémunéré. En 1963, il a ainsi conçu un schéma basé sur 243 figures géométriques abstraites correspondant à la structure de la pensée et du fonctionnement psychologique. Il poursuit la validation de la philosophie sous-jacente à cette géométrisation de la pensée en lisant les grands penseurs pendant les trente années qui suivent. C'est en 1974 qu'il rencontre Yves Jeanson dans leur milieu de travail. Ils deviennent vite des amis. Waldheims partage sa philosophie et ses idées avec Jeanson qui est avide d'en apprendre plus et qui documente plusieurs conversations dans des enregistrements sonores et vidéos. Et c'est avec son encouragement que Waldheims explore la conception tridimensionnelle de ses œuvres. Ensemble, ils travaillent à promouvoir les idées et l'art de Waldheims dans des séries d'expositions dans la région de Montréal jusqu'en 1992. Jeanson encourage aussi Waldheims à poursuivre ses études en philosophie à l'UQAM afin de valider en milieu académique ses idées qui ont été à la fois assez bien reçues et mises au défi par ses professeurs. Waldheims obtient son Baccalauréat ès arts en 1988 à l'âge de 79 ans. En 1991, il rédige une dernière version de sa philosophie plastique et monte sa dernière exposition en 1992. Il décède un an plus tard à l'âge de 83 ans.

La pérennité de l'œuvre

Après le décès de Waldheims en 1993, Yves Jeanson continue à promouvoir les idées et l'œuvre de Waldheims par le biais de communications scientifiques, d'expositions, de réseautage et de contacts auprès d'instances artistiques. Il s'allie avec des collaborateurs qui explorent différentes facettes de l'œuvre de Waldheims, allant du sens philosophique à la technique de la géométrisation et jusqu'à l'application du dessin géométrique en art thérapie. Jeanson, qui en a hérité, conserve précieusement tous les écrits de Waldheims, ses journaux intimes, l'ensemble des livres qui lui ont servi dans sa recherche ainsi que les centaines d'œuvres artistiques. C'est donc ainsi qu'il est encore possible d'explorer les idées, le vécu, la philosophie et l'art de Zanis Waldheims.

L'œuvre de Zanis Waldheims

En tant qu'artiste autodidacte, Waldheims a réalisé 651 œuvres d'art géométrique au crayon de couleur (de 610 x 570 mm à 890 x 585 mm) ainsi que plusieurs centaines de figures et esquisses au crayon et à l'encre. C'est sans aucun appui formel de la communauté artistique ou académique, qu'il a persévéré pendant 40 ans à perfectionner son œuvre d'éveil de la conscience par l'art. Il a ainsi développé une cartographie de la pensée présentant sous forme abstraite les questions existentielles de la vie et la nécessité de la solidarité humaine, mettant en évidence l'importance de l'équilibre et de la symétrie des formes géométriques pour remplacer la linéarité des mots par une expression esthétique en deux et trois dimensions. Ses œuvres répondent aux problèmes posés par les philosophes et que lui ont enseigné les défis de sa propre vie, en quête d'une utopie humaniste dans laquelle l'humain et la technologie coexistent.

« Il n'y a que deux instances qui correspondent à l'entendement idéal : ce sont l'individu et l'humanité » (1963). Waldheims a construit son *« Schéma de l'entendement »* avant même d'en avoir rédigé le premier texte. Il affirme que *« les figures géométriques ont précédé tout écrit formel de sa part…la géométrie comme science des ensembles ordonnés à plusieurs dimensions devient le moyen idéal pour construire différentes figures sur ce thème qu'est l'entendement »*. Cet ensemble de figures sur les rapports sociologiques représente environ 10% de l'ensemble des figures du *« Schéma de l'entendement »*, et nous donne une idée préliminaire du pont que Waldheims cherche à construire entre les idées écrites et leur géométrisation. Il conçoit des figures spécifiques pour illustrer l'influence de l'autorité politique sur la société et l'individu, qu'on retrouve dans tous ses écrits entre 1963-1970. Les œuvres que nous avons choisies ici permettent suivre le développement de son abstraction géométrique. Il conçoit spécifiquement certaines d'entre elles pour mettre en évidence un concept particulier ou pour combiner les idées représentatives d'une série.

Partie 1 - L'individu

Les fondements d'une géométrie de la pensée

Waldheims s'inspire de Max Scheler qui a écrit en 1955 que *« le monde s'est développé en mettant réellement l'homme à son sommet, et l'homme doit à son tour s'élever jusqu'à former en lui-même le monde idéalement »*. L'homme a tendance à se placer au sommet de la pyramide de l'évolution et croit en ses capacités intellectuelles de raisonnement, de manipulation des technologies et de contrôle de son environnement. Il doit donc être capable aussi de créer une structure organisationnelle avec son ensemble de règles. Celles d'aujourd'hui découlent des structures sociales qu'il a inventées au fil des millénaires. Elles établissent un ordre de fonctionnement collectif auquel chaque individu doit adhérer. Malheureusement, l'histoire montre que même les structures les mieux organisées sont susceptibles d'être manipulées par la propagande et les idéologies oppressives, autant à l'échelle globale que locale. En 1966, il décrit le potentiel de son système ainsi : *« Par le fait que la figure géométrique implique la symbolique rationnelle autant que celle de l'intuition, la géométrie elle-même est indispensable au fonctionnement mental, elle révèle les possibilités illimitées de construire les relations significatives et symboliques dans un plan spatial, tel que le Schéma de l'entendement »*. C'est selon ces principes que Waldheims place l'homme au sommet d'une pyramide évolutive qu'il géométrise sous forme d'un ensemble de sphères empilées (Figure 2). Il présente une *« hiérarchie de l'évolution du sens »* où la conscience la plus évoluée se trouve au centre de la sphère au sommet de la pyramide. Il situe l'être humain et sa pensée dans ce modèle géométrique tridimensionnel ou *« set cybernétique »* pour orienter la pensée. L'œuvre #7 présente la structure hiérarchique ou l'ordre subordonné en trois niveaux dans une vue en élévation du système de l'entendement. Chacun des niveaux de la structure est composé d'un nombre donné de cercles ou de sphères qui sont vues en plan dans l'œuvre #96.


Oeuvre #7 (Zanis Waldheims, 1963)


Oeuvre #96 (Zanis Waldheims, 1965)

À la base de cette pyramide se trouve le niveau inférieur, celui des réflexes, des instincts et des automatismes de la pensée (Figure 3). Lorsqu'on le regarde en plan, à la droite, on y compte neuf sphères. Waldheims fixe les réflexes moteurs dans les quatre

Figure 1. *« Un set cybernétique »* - Vue en élévation et en plan de la structure hiérarchique de l'individu.

coins. Les cinq autres sphères roses représentent les aspects instinctuels de l’âme, de l’esprit, du sentiment et de la raison, organisés autour d’une conscience primaire au centre. C’est le niveau inconscient, celui de la nature primitive de l’humain. En montant dans la pyramide, on passe au niveau secondaire, celui des expériences. Waldheims y assemble quatre types d’expériences de nature empirique, mnémonique, affective et sceptique. C’est le niveau subconscient où l’information est recueillie et analysée en fonction du contexte de l’expérience de vie. Le niveau supérieur de la pyramide est celui de la conscience pure. Cette sphère unique est particulière à l’être humain. C’est à ce niveau que la pensée humaine est synthétisée et formalisée. L’individu y concrétise sa pensée individuelle par rapport aux processus de perception et d’analyse des deux niveaux subordonnés.

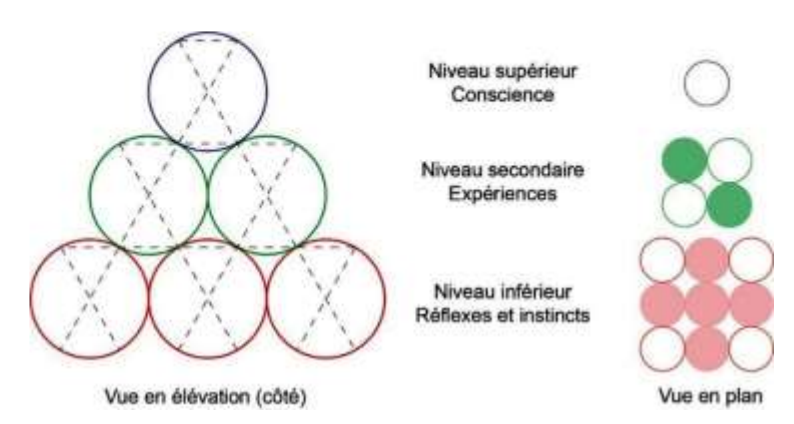
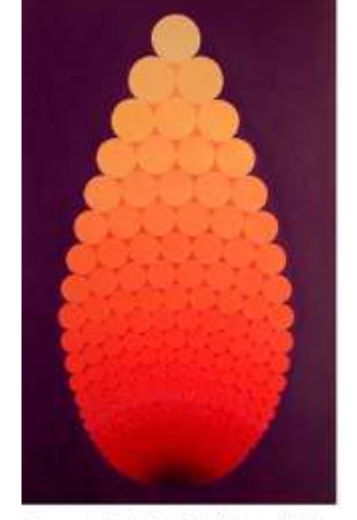
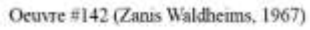


Figure 2. Structure hiérarchique du système de l’entendement.

Les trois premiers niveaux de la conscience se retrouvent au sommet de l’œuvre #142, une grande pyramide organique que Waldheims appelle la *« Noosphère »* (Figure 4). Cette structure représente les origines évolutives de l’humain à sa base. Du côté droit de la figure, on voit la représentation tridimensionnelle en verre de la Noosphère telle que construite par Yves Jeanson. Cette structure est inspirée de l’idée de Teilhard de Chardin (1955) : *« C’est vraiment une nappe nouvelle, la nappe pensante, qui après avoir germé au Tertiaire finissant, s’étale depuis lors par-dessus le monde des Plantes et des Animaux: hors et au-dessus de la Biosphère, une Noosphère ».*

Waldheims retient une autre métaphore, cette fois de Rudolf Arnheim (1966) : *« une pyramide des sciences est en construction… l’ambition des constructeurs…est d’y traiter… selon quelques règles toutes les notions de la nature et de l’humanité ».* Les origines cosmogéniques de la base de la structure *« se dissolvent dans un brouillard stimulant d’ignorance ».* C’est ainsi que la conscience individuelle prend des dimensions architecturales et relationnelles qui permettent de géométriser les divers aspects de la pensée humaine.




Oeuvre #142 (Zanis Waldheims, 1967)



Sculpture de verre (Yves Jeanson, 2001)

Figure 4. La Noosphère.

La structure coordonnée de l’entendement

« L’essentiel pour une géométrisation de l’entendement, écrit Waldheims en 1966, est d’avoir une forme (géométrique) relationnelle susceptible de garder son sens essentiel à tous les niveaux du psychisme humain. Ceci s’applique pour tout entendement, à cause de sa structure du sens relationnel, qui est subordonné par un plan vertical et coordonné par un autre, horizontalement ». Et il intègre les trois niveaux de la vue en plan (Figure 5) en entrelaçant des cercles pour former un réseau d’arcs et d’étoiles entre les sphères qui se touchent.

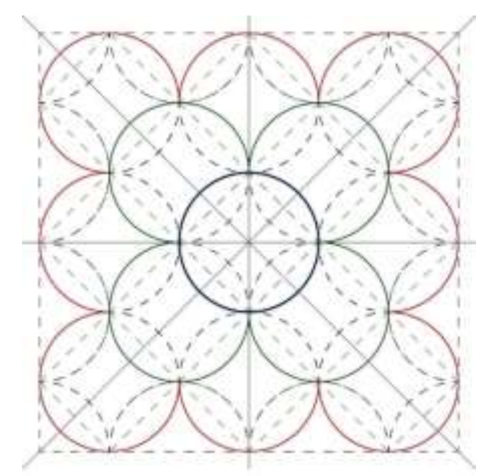


Figure 5. Structure coordonnée de l'entendement2F.

Cet assemblage de cercles et de lignes permet de faire apparaître une grande variété de régions et de parcours constituant une base topologique de l'être humain, une carte pour explorer divers aspects structurels, fonctionnels et relationnels de la pensée chez l'individu. L'analyse qui suit révélera la polyvalence de cette figure pour décrire les rapports sociologiques. Avant de s'y lancer, il est utile d'y situer le concept de l'objet de la conscience en tant que phénomène perçu par l'individu. La géométrisation servira d'instrument andragogique pour guider le lecteur dans l'interprétation de figures et d'œuvres par Waldheims.

L'objet de la conscience

« Cogito, ergo sum »

Descartes affirme que l'être humain existe selon ce principe : *« Je pense, donc je suis »*. Il existe comme être vivant en tant qu'objet et s'imagine comme être humain en tant que sujet. Mettons ce concept en perspective. Une personne a un corps physique avec tout un ensemble de caractéristiques phylogéniques qui nous aident à distinguer l'humain de tout autre animal. D'autre part, le sujet de cette même personne est sa pensée abstraite. Le caractère et les idées de cette personne sont des aspects qualitatifs qu'on peut analyser et catégoriser pour arriver à un sens comportemental, par exemple, la générosité ou l'agressivité. Le sujet définit le sens relationnel et éthique que l'être humain peut exprimer par rapport à autrui.

Waldheims a aussi lu Kant, qui postule que l'être humain fait plus qu'exister avec ses idées en vase clos. *« Si extravagant et si absurde qu'il semble donc de dire que l'entendement est lui-même la source des lois de la nature, et par conséquent de l'unité formelle de la nature, une telle assertion est cependant tout à fait exacte et conforme à l'objet, c'est-à-dire à l'expérience »*. Waldheims souligne donc en 1963, que *« tout phénomène est une partie inséparable de l'entendement, qui lui-même est science des sciences. Ainsi le sens de l'objet et la compréhension du sujet sont élevés au plus haut degré de l'entendement, qui est devenu un indicateur des relations entre les sciences différentes, et ce seulement sous une forme unie »*. L'humain arrive à l'entendement par sa faculté de penser, de connaître et de raisonner en plus de ressentir avant d'agir pour son propre bien et celui des autres. Cette prise de conscience se retrouve au cœur du modèle de pensée pour guider l'individu vers une décision éthique devant l'objet phénoménal. Sur le plan pratique, Waldheims est motivé par une quête de solution aux insécurités découlant des guerres et des régimes politiques qu'il a vécu. Les principaux phénomènes qu'il aborde dans ses textes se traduisent sous forme de problèmes existentiels.

Quelle est la solution à un conflit?

Comment réconcilier deux idéologies contraires?

Comment peut-on neutraliser l'oppression du plus faible?

Quels sont les éléments qui assureront la sécurité et la paix dans le monde?

Ce sont de bien grandes questions qu'il se pose. Elles persistent depuis des siècles. Est-ce utopique de prétendre y trouver des réponses de nos jours? Nous pouvons à notre tour poser des questions d'actualité qui touchent notre société contemporaine. Chacune d'elles découlent des questions originales posées par Waldheims.

Comment peut-on réconcilier les iniquités socio-économiques?

Quelles sont les solutions aux défis environnementaux?

Comment puis-je me réconcilier avec mon voisin?

Comment puis-je prendre de bonnes décisions en situation de crise?

Le système de géométrisation de la pensée est soutenu par une philosophie qui, selon Waldheims, traite de toutes sortes de phénomènes et de solutions à ces questions existentielles. Il place la relation de l'objet-sujet dans son schéma afin d'unifier les aspects concrets-abstraits de l'existence et de la pensée (Figure 6).

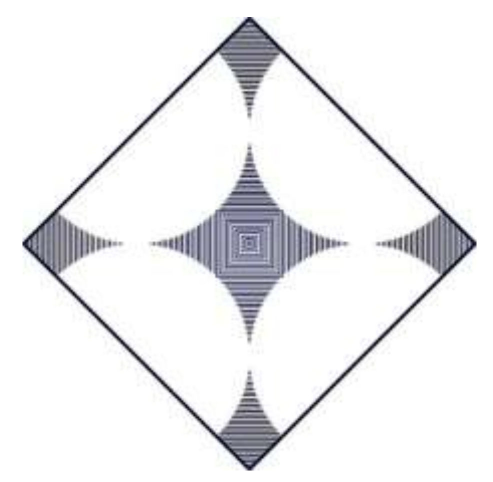
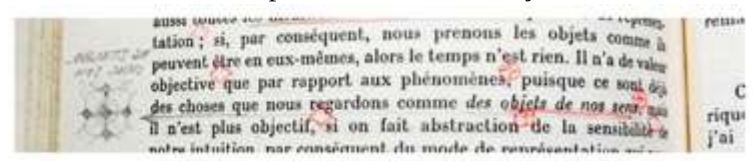


Figure 6. L'objet de l'entendement.

L'imagination permet avec ce schéma d'interpréter une multitude de possibilités de sens relationnels. Il situe les quatre branches *« externes »* de l'objet en rapport à la forme de l'étoile *« en dedans »*. Le losange qui encadre le tout symbolise le résultat de la pensée ou l'entendement logique de la conscience humaine.

« Pour l'entendement, il y a autant au dehors qu'en dedans de la conscience, même si ce dehors est divisé en deux sens du concret et deux autres de l'abstrait. Le dedans est la seule relation possible entre les quatre variations du dehors », écrit Waldheims, en 1963. La figure de l'objet est souvent indiquée sous forme de zones hachurées ou colorées dans les figures du *« Schéma de l'entendement »* ainsi que dans les marges des livres lus par Waldheims (Figure 7).

La forme de l'objet, au sens kantien, est encadrée par les quatre cercles des *« expériences psychologiques »* qui informent la pensée sur l'objet (Figure 8). Waldheims présente deux variations de représentations de l'objet de l'être. À la gauche, il se retrouve à l'intérieur des diagonales du losange qui traverse chaque cercle des expériences. Ces quatre expériences sont en retour encadrées par un carré. À la droite, les cercles encadrent l'étoile *« en dedans »* et les quatre branches *« en dehors »* de la sphère centrale de la figure. Le losange de l'entendement logique traverse toujours chaque sphère d'expérience et représente la synthèse de leurs influences.



tation ; si, par conséquent, nous prenons les objets comme à
peuvent être en eux-mêmes, alors le temps n'est rien. Il n'a de valeur
objective que par rapport aux phénomènes, puisque ce sont déjà
des choses que nous regardons comme *des objets de nos sens*, mais
il n'est plus objectif, si on fait abstraction de la sensibilité de

Figure 7. Les objets de nos sens (dans Kant, *Critique de la raison pure*).

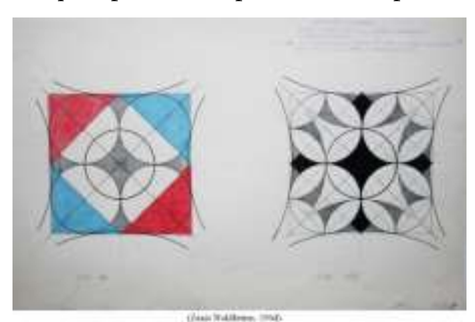


Figure 8. L'objet cerné par les expériences psychologiques.

Une de ses meilleures représentations dessinées de l'objet est sans doute l'œuvre #217 – *L'objet phénoménique* (Figure 9). Waldheims le décrit en 1969 comme suit: *« L'objet phénoménique mesure le monde et objectivise la conscience. Tant que vous voudriez, il reste toujours ce sens impénétrable qui lie la conscience et son objet »*. Il recourt à la technique gestaltiste figure-fond (*field-form*) pour communiquer l'influence des expériences sur l'objet qui flotte devant un losange, offrant une perception de profondeur par les dégradés qui pénètrent dans l'arrière-plan.

C'est ainsi que Waldheims géométrise l'objet en tant que phénomène ou problème existentiel auquel l'individu fait face. Celui-ci, en tant qu'objet-sujet, doit maintenant penser et trouver une solution au problème posé pour assurer sa propre existence. Il peut utiliser le *« Schéma de l'entendement »* pour s'orienter et prendre des décisions et agir de façon juste et éthique.



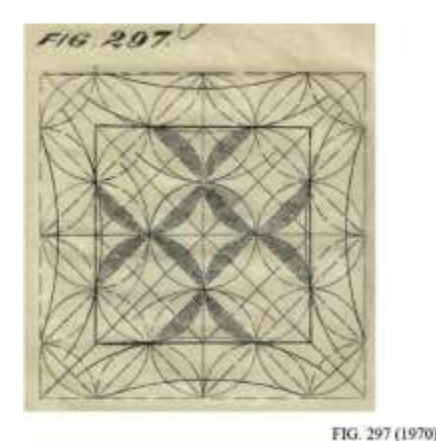
Oeuvre #217 (Zanis Waldheims, 1969)

Figure 9. Œuvre #217 - L'objet phénoménique.

Les vérités individuelles et universelles

Waldheims définit le champ d'action de l'individu par rapport au phénomène et le situe au milieu de la structure coordonnée de l'entendement (Figure 10). Le cadre autour des quatre sphères des expériences délimite la région des actions de l'individu. L'analyse et la synthèse des expériences, représentées par les lentilles rouge, orange et bleu, se retrouvent le long de lignes diagonales qui traversent chaque sphère du schéma.

Waldheims dessine cette représentation des activités de l'individu dans l'œuvre # 84 (Figure 11). Ce champ d'activités devient un espace privilégié pour découvrir les vérités relatives au phénomène.



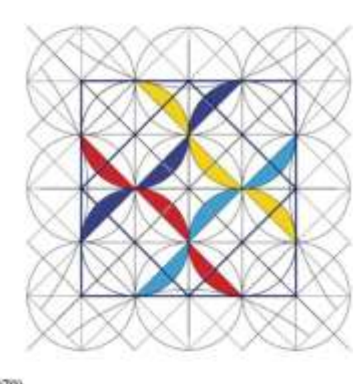


FIG. 297 (1970)

Figure 10. Les activités de l'individu.

Toute ligne, courbe ou droite, dans le *« Schéma de l'entendement »* est porteuse de sens en changement. Les courbes sont dynamiques. Elles tirent leur origine organique des expériences de l'individu et expriment les transformations possibles de l'analyse intellectuelle. Elles font partie de boucles de feedback et de systèmes homéostatiques. Quant aux lignes droites, leur mouvement est unidirectionnel. Elles communiquent un sens statique ou absolu qui régit le fonctionnement psychologique. Ce sont des vérités d'une part axiomatiques, et d'autre part, résultantes d'une synthèse à partir des faits généralement acceptés dans la construction des connaissances. Waldheims utilise un ensemble de flèches diagonales et perpendiculaires pour géométriser le droit ou l'application d'une justice sur un phénomène social (Figure 12). Il met en rapport les diverses vérités auxquelles l'individu est confronté pour développer sa compréhension.

Les vérités institutionnelles et relatives se retrouvent le long de lignes diagonales. Elles sont différentes des vérités absolues du droit objectif associé aux lignes horizontales et verticales. Il augmente ce sens en indiquant la direction du mouvement à suivre. Les flèches orientent la dynamique du mouvement du raisonnement en fonction des droits de la société et de l'individu. L'entrée provient de la gauche et de la droite et la sortie en haut et en bas de la figure. Ces directions reprennent le mouvement des idées au travers de la forme de l'objet et des expériences. Les régions ombragées des lentilles illustrent comment l'individu perçoit ces droits. Il les ressent, les critique, et les compare à ses actions dans ses expériences. Il en fait une synthèse au centre du schéma pour former sa propre vérité individuelle pour l'élever dans sa conscience.

Oeuvre #84 (Zanis Waldheims, circa 1965)

Figure 11. Œuvre #84 - Les activités de l'individu dont il est responsable5F.

Waldheims augmente le nombre de lignes diagonales qui s'intersectent pour mettre en évidence une hiérarchie des vérités logiques en trois temps (Figure 13). En partant du losange central et en progressant vers l'extérieur, il nomme chaque segment de diagonale avec son degré hiérarchique et le processus analytique par lequel il opère sa logique.

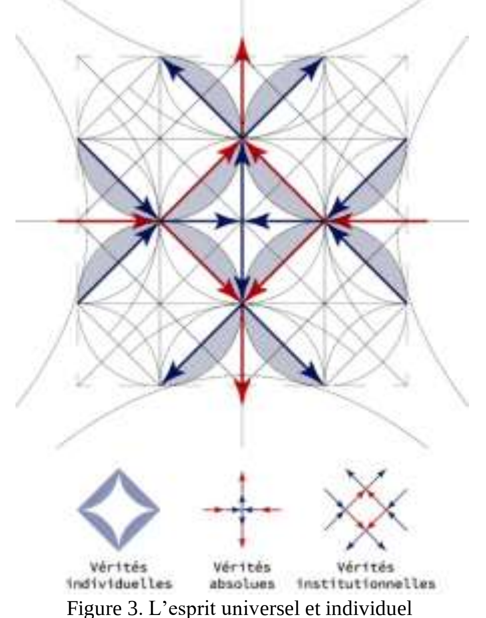


Figure 3. L'esprit universel et individuel (Adaptation : FIG. 197, 1963 - FIG. 158, 1963 - FIG 184, 1970).

Il existe une tension entre les vérités externes et internes à l'individu. Selon l'interprétation et la dynamique qui s'installe entre les vérités de l'individu et celles de *« l'Institut »*, il en résulte harmonie ou conflit. L'individu doit prendre conscience de l'ensemble des lois ainsi organisées et comprendre comment elles s'appliquent à lui et aux autres, dans l'espoir de trouver un sens de justice universel.

Rapport hiérarchique entre l'individu et la société

Les individus ne vivent pas seul. La famille, la communauté et la société ont toutes une structure hiérarchique. Bien que chaque personne agisse directement dans son milieu en fonction de ses besoins, elle joue aussi un rôle dans la sphère sociale élargie. La Figure 14 présente le rapport géométrisé entre l'individu, au centre, et les champs sociaux élargis en périphérie. Plus on s'éloigne du

centre, plus on entre dans la sphère sociale générale où l'individu participe au bien commun partagé par l'ensemble des membres de la société. Entre ces deux limites, Waldheims trace quatre arcs intermédiaires qui situent les relations des activités vécues entre l'individu et la société. Ces arcs des *« vécus »* sont à la limite du carré qui encadre les expériences du champ des activités de l'individu.

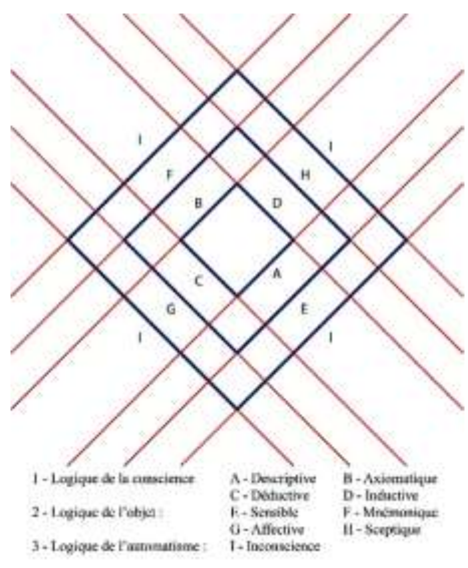


Figure 13. Connexion des vérités (Adaptation: FIG 150,178, 1963 - FIG. 164, 298, 1970).

La position relative des quatre principaux champs sociaux qui influencent la vie de chacun permet de définir la structure des groupes sociaux caractérisés comme suit :

Champ mythique ou politique (gauche)

La vie traditionnelle ancrée dans le passé.

L'aspect historique, la vie traditionnelle et accoutumée offre un réconfort, un désir pour *« ce qui était »*.

Le champ d'animation des idéologies par le mythe et l'obsession politique.

L'orientation vers le passé et les traditions.

Champ mystique ou psychologique (bas)

La vie passionnée et instinctuelle.

La société affectée par les idées religieuses ou spirituelles.

Le champ d'animation de la haine ou de l'amour.

L'orientation vers l'esprit familial et spirituel.

Champ économique ou scientifique (droite)

La vie rationnelle et méthodique.

La société ouverte et progressive qui s'appuie sur les preuves scientifiques et économiques.

L'orientation vers l'avenir et le progrès.

Champ culturel ou intellectuel (haut)

La vie intellectuelle équilibrée.

La société culturelle qui cherche l'humanisme en se penchant sur l'objet de toute compréhension humaine. Cet espoir est utopique et possiblement impossible à atteindre.

L'orientation vers l'espoir et l'humanisme.

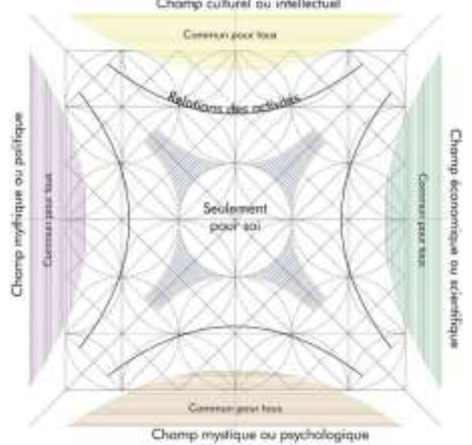


Figure 14. Les principaux champs sociaux (Adaptation : FIG. 141, 1963).

Waldheims dessine l'ordre hiérarchique entre l'individu et la société dans l'œuvre #149 (Figure 15). La région la plus claire part de la sphère centrale et s'étend vers les quatre coins. Elle représente les rapports des champs sociologiques qui touchent directement la conscience de l'individu. La prochaine région, délimitée par les arcs qui touchent les quatre prochaines sphères, représente les champs sociologiques au niveau des expériences. C'est à ce niveau que l'individu interagit dans son monde. La troisième région se trouve à la périphérie et délimite l'influence des champs sociologiques au niveau des instincts. C'est la région où l'individu partage inconsciemment ce qu'il a en commun avec les autres membres de la société.


Oeuvre #149 (Zanis Waldheims, 1967)

Figure 15. Œuvre #149 - Hiérarchie des champs sociaux autour de l'individu.

Partie 2 - Les rapports inte-rindividuels

La formation de groupes sociaux

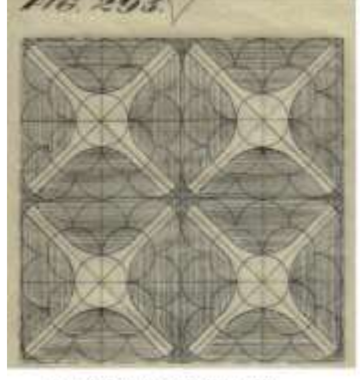
Le philosophe et mathématicien britannique Alfred North Whitehead a écrit en 1929: *« A society is a nexus which "illustrates" or "shares in" some type of social order »*. Waldheims s'en inspire pour explorer d'autres facettes de la structure hiérarchique des champs sociologiques entre l'individu et ceux qui l'entourent. Les rapports sociologiques se vivent le long des arcs orientés vers chaque coin (Figure 16). Cette structure peut être adaptée pour explorer la nature évolutive et dynamique entre individus.





Figure 16. L'orientation de l'individu vers autrui.

Waldheims a développé une série de représentations géométriques de ces rapports interindividuels et des nexus qui les relient. Un nexus, par définition, est la connexion entre les individus. Dans l'analyse qui suit, les *« nexus sociologiques »* sont représentés par des zones ombragées ou plus sombres dans les figures et les œuvres dessinés. La Figure 17 place une *« pyramide »* individuelle dans chaque quadrant du dessin. Le *« nexus sociologique »* entre les individus se retrouve en périphérie de chaque pyramide. Cette connexion inclut les forces sociologiques géométrisées sous forme d'arcs qui viennent toucher la sphère centrale ou la conscience de l'individu. Lorsque les arcs d'influence des champs sociaux s'approchent du centre de la sphère de la conscience de l'individu, Waldheims note que *« c'est la conscience qui pose le plus les problèmes »*. Il montre que les champs sociaux peuvent influencer directement les valeurs et la pensée de l'individu. Dans de bonnes circonstances, les individus partagent des valeurs communes et pensent de la même façon. Dans le cas contraire, l'individu voit sa conscience remise en question par ceux et celles qui l'entourent.



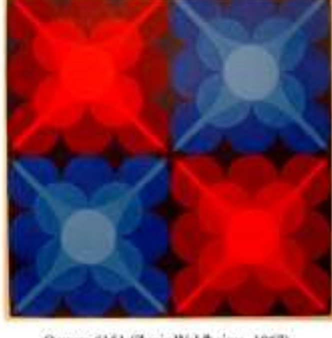


Figure 17. L'influence des champs sociaux sur la conscience.

Dans la Figure 18 Waldheims montre que les observations des individus sont plus objectives par rapport à celles des autres membres du groupe en s'orientant vers des expériences partagées.

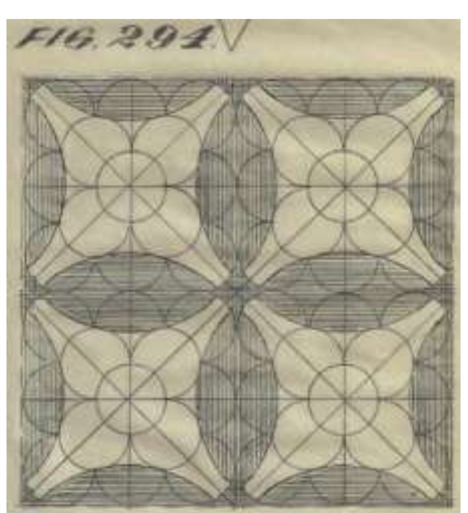


Figure 18. La connaissance par expérience n'a que les problèmes d'observation.

Waldheims note que les nexus sociologiques partagés entre les membres du groupe étendu entretiennent des liens qui mènent à la formation de réseaux de plus en plus grands, tels une famille, une classe sociale, un parti politique ou une nation. Il organise les nexus au niveau des expériences d'un groupe de neuf individus, ce qui permet d'imaginer ces groupes à plus grande échelle (Figure 19).

Waldheims ajoute de la couleur à cette figure pour donner d'autres indices (Figure 20). Il y compare l'entente entre les individus. Dans l'œuvre #78 (à gauche), on observe que les champs sociologiques des individus adjacents sont de la même couleur. Dans ce cas, les individus partagent les mêmes observations sur un phénomène commun. Dans l'œuvre #152 (à droite), les couleurs des champs sociologiques adjacents sont différents. Waldheims montre

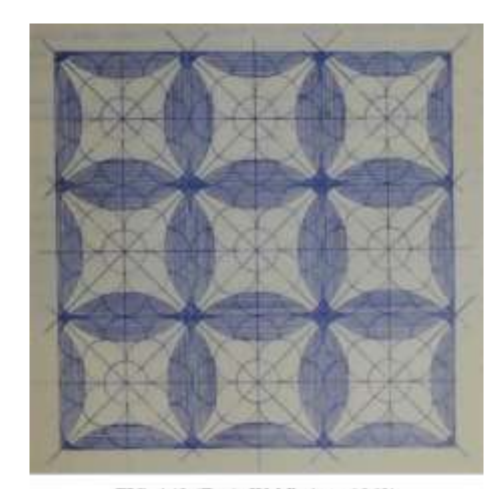


FIG. 142 (Zanis Waldheims, 1963)

Figure 19. Un réseau de nexus sociologique de neuf individus.

ainsi que les observations diffèrent entre individus du même groupe. Dans de bonnes circonstances, ces différences sont source de débat. Dans le cas contraire, elles sont à l'origine de discordes qui peuvent mener à des conséquences néfastes.

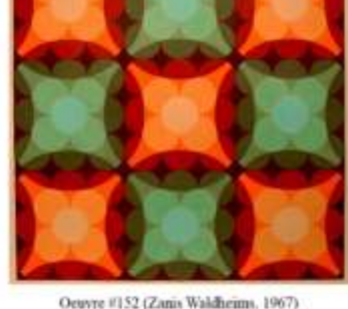
Figure 4**.** Contraste des rapports sociologiques dans deux groupes différents.

La marge de compréhension entre *« moi »* et *« autrui »*

« Au niveau instinctuel, les problèmes sont les plus restreints ». Waldheims propose qu'on puisse *« réduire l'amplitude des problèmes en éliminant le niveau inférieur »* des neuf sphères de la structure de l'individu (Figure 21). En retenant seulement les deux niveaux supérieurs de la conscience et des expériences, Waldheims centre l'interaction sur le plan logico-mathématique dans le champ des activités de l'individu par rapport au phénomène. Il revient à l'essentiel de la figure de l'objet de la conscience chez l'individu avec ses quatre expériences et le losange de l'entendement logique. Au départ, chaque individu maintient sa position et interagit seulement au niveau secondaire des expériences. La zone ombragée des nexus sociologiques qui les sépare est minime. Waldheims veut ainsi réduire les problèmes de subjectivité à l'interface entre la logique objective des individus et les enjeux sociaux qui les relient.



Oeuvre #78 (Zanis Waldheims, 1964)



Oeuvre #152 (Zanis Waldheims, 1967)

Figure 20. Contraste des rapports sociologiques dans deux groupes différents.

Waldheims fait varier l'ampleur des champs sociologiques qui modifie la marge de compréhension entre les individus. La dynamique des nexus d'interaction géométrisée attire l'attention sur la direction du changement de l'amplitude de la région ombragée dans chaque paire de figures et d'œuvres correspondantes. Le premier exemple limite la marge de compréhension entre les niveaux des expériences des individus (Figure 22).

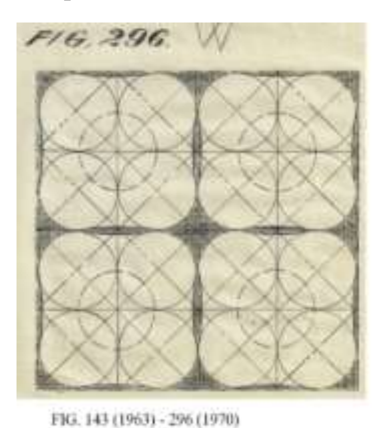


FIG. 143 (1963) - 296 (1970)



Oeuvre #179 (Zanis Waldheims, 1964)

Figure 21. Réduction des interactions au niveau logico-mathématique29F.

Ensuite, le champ de compréhension s'étend d'un côté, vers le centre de l'image ou vers la conscience de l'individu (Figure 23). Cet individu prend conscience des actions d'autrui sur lui-même.

La marge de compréhension peut aussi être étendue vers autrui (Figure 24). Dans ce cas, chacun devient conscient de l'influence respective qu'il peut avoir sur l'autre.

Dans la quatrième variation (Figure 25), l'attention est réorientée le long des bandes ombragées ou rouges qui géométrisent le lien de compréhension au lieu de la marge de compréhension. Les lignes qui radient du centre de la conscience de l'individu vers autrui forment de nouveaux nexus et l'expression idéale de la compréhension mutuelle entre les individus.

Avec l'ensemble de rapports interindividuels géométrisés dans cette partie, Waldheims met en perspective la dynamique entre les individus et nous montre les variations des nexus sociologiques.



Figure 22. …entre sa propre expérience et celle d'un autre.

Figure 23. …entre sa propre conscience et le sens expérimenté d'un autre.

Figure 24. …entre sa propre conscience et celle d'un autre.

Figure 25. La compréhension entre soi-même et autrui.

Partie 3 - L'individu et *« l'Institut »*

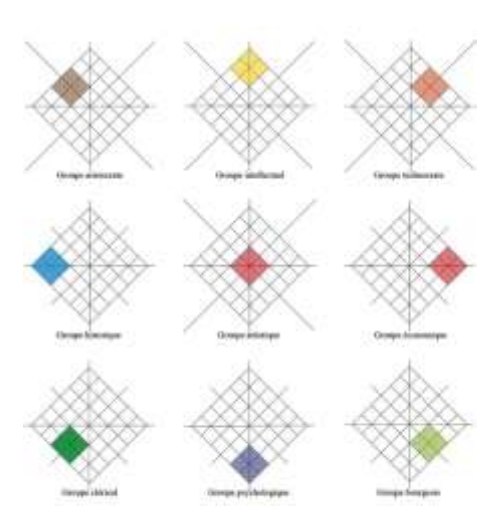
L'organisation des groupes sociaux

Une vie équilibrée dans une société idéale peut être vue comme une utopie. Plus la taille d'un groupe augmente, plus les différences d'opinions institutionnalisées viennent menacer le potentiel d'un équilibre social. Cela mène à la création de groupes idéologiques. Waldheims commence par catégoriser deux grands groupes sociaux, les groupes naturels et les groupes artificiels.

Groupes naturels	**Groupes artificiels**
Individu Famille Tribu	Clergé Aristocratie Bourgeoisie Technocrates

Les groupes naturels se forment et s'hiérarchisent intuitivement. Les associations familiales et tribales existent depuis longtemps et contribuent à l'existence de chaque membre en comblant des besoins de survie essentiels. La structure sociale y évolue intuitivement autour du développement et de l'entretien du noyau familial. Les groupes artificiels se sont ajoutés au fil du temps et ont créé des institutions pour servir leurs besoins en établissant une structure de règlements et de lois basés sur leurs valeurs. Ces structures créent des divisions hiérarchiques et des classes sociales qui influencent la perception de la valeur de l'individu par rapport à lui-même et ses groupes naturels. Puisque l'institution prescrit les règles à suivre, elle crée l'enjeu où l'individu doit trouver un équilibre entre les valeurs de son groupe naturel et celles du groupe artificiel. En raffinant son analyse de l'influence des champs sociaux adjacents, Waldheims a élargi sa liste des groupes institutionnels à neuf (Figure 26).

Ces groupes sociaux sont au cœur de la critique que Waldheims fait de la société et des institutions qui la représentent. Il déplore qu'au profit des idéologies de groupes institutionnels, il y ait une division des sciences et des connaissances privilégiées par chacun d'eux, rendant difficile un équilibre qui assure la sécu-



rité de chaque individu et la paix pour tous. Il est intéressant de voir la place que Waldheims donne au groupe artistique au cœur de la structure sociale. Il lui semble que l'artiste est le mieux placé pour trouver l'équilibre entre chaque groupe idéologique. *« Étant donné que l'incompréhension du vrai pour la plupart des hommes est la conséquence d'une grande multitude de dogmes et de théories différentes, on peut autant dire que la compréhension du beau est plus naturelle et réconciliatrice. Si les dogmes et les théories sont souvent les instigateurs de cette incompréhension entre les hommes, l'art pour sa part est un facteur incontestable de paix »*. Waldheims espère donc que l'art, surtout l'art de *penser sur la surface des images* puisse aider à harmoniser les rapports humains.

Figure 26. Principaux groupes sociaux.

La révolution et la domination des groupes idéologiques

« La guerre idéologique, gardant toute possibilité de devenir une guerre totale, pour exterminer toute civilisation, est une preuve de la folie qui menace l'homme de notre époque » écrit Waldheims en 1964. Et il géométrise la situation de deux groupes idéologiques en conflit (Figure 27). Le conflit se situe à l'intersection entre le groupe politique/historique et le groupe économique/progressif.

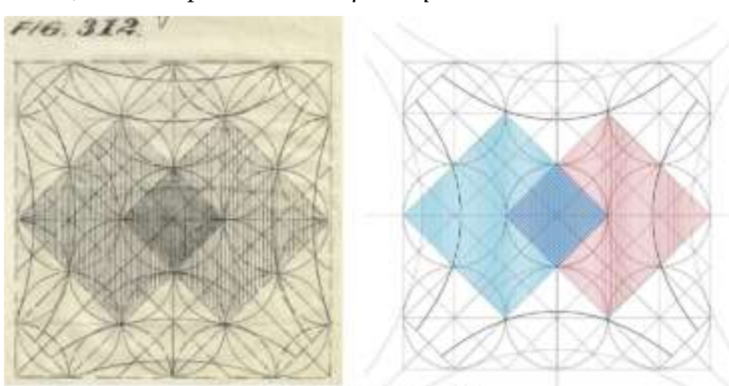


Figure 27. La révolution et la lutte des classes16F.

Waldheims propose une série de trois figures pour illustrer les degrés de contrôle lors de la prise du pouvoir par un groupe idéologique ou politique par un mécanisme donné. La première méthode, qui est la plus démocratique, est la représentation d'un groupe parlementaire (Figure 28). Le contrôle s'acquiert par voie d'élections générales et libres pour obtenir une majorité.

Dans des circonstances d'instabilité politique, il arrive qu'un régime autoritaire prenne le contrôle par quelque moyen (Figure 29). Certains gouvernements utilisent la force militaire pour prendre ce pouvoir au nom de la défense d'une idéologie particulière ou pour rétablir un ordre social. Le pouvoir est sorti des mains du peuple et se concentre au sein d'un groupe plus restreint. Il n'y a plus d'opposition parlementaire. Dans d'autres cas, on peut voir une dictature du prolétariat qui vient bouleverser l'équilibre démocratique.

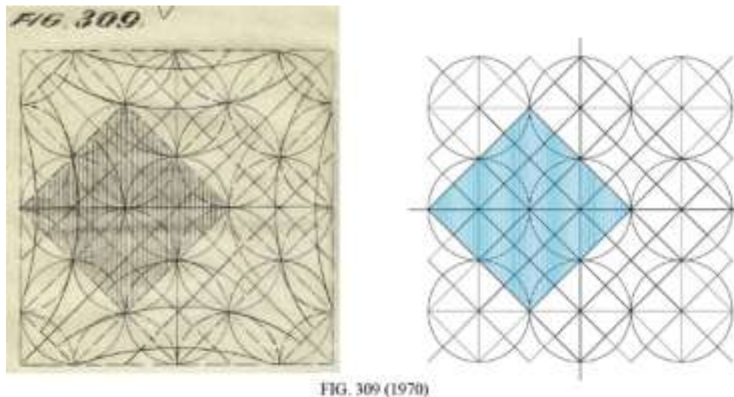


Figure 28. Domination modérée par un groupe parlementaire.

Finalement, si la tendance se maintient, la domination dictatoriale ou totalitaire se concentre sous la direction d'un individu qui se prétend le représentant ultime du peuple (Figure 30). Il impose son idéologie sans laisser aucune place à l'opposition dans le schéma. Waldheims a fait équation de cette phase de domination avec *« la montée du Bolchevisme »* et du Communisme sous Lénine.

Ces variations de la domination politique de la société ont frustré Waldheims tout au long de sa vie. Entre les années 20 et 40, il a vu la Lettonie progresser pour ensuite se voir abandonnée en 1945 par les forces al-

liées occidentales à la domination totalitaire soviétique. Renverser cette domination anime son désir profond de retrouver un mécanisme qui redonne le pouvoir à l'individu face à *« l'Institut »*.

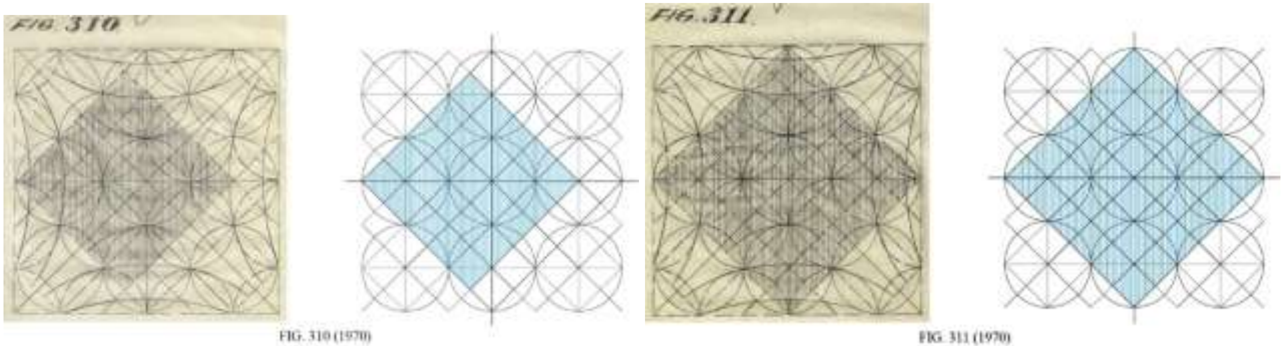


Figure 29. Domination forte d'un groupe dans un régime autoritaire.

Figure 30. Domination totale d'un groupe dans un régime de dictature idéologique.

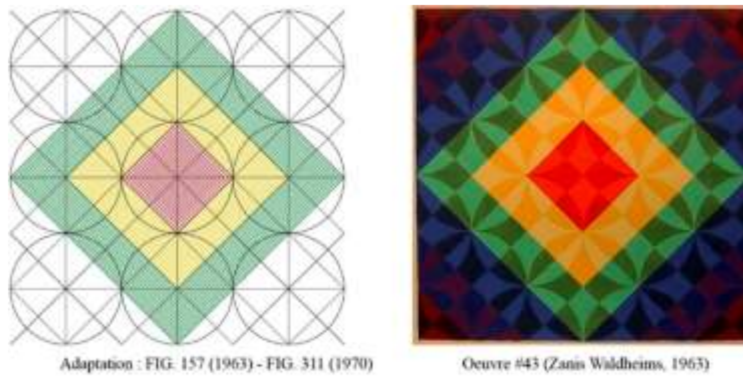


Figure 31. Le système des classes ou castes sociales.

La lutte des classes

La lutte des classes est une autre forme de conflit social que Waldheims déplore, que ce soit dans le communisme, le capitalisme, le paternalisme, le colonialisme ou tout autre système où la stratification du pouvoir implique une division socio-économique et culturelle difficilement réconciliable. La hiérarchie des classes sociales se géométrise sur la grille de lignes diagonales des lois et des droits institutionnalisés (Figure 31). L'élite au pouvoir se trouve au centre tandis que la plèbe se retrouve en marge. Les couleurs vives du centre du pouvoir s'estompent jusqu'à ce que celles de la foule en périphérie disparaissent dans l'ombre.

Waldheims (1963) décrit l'équilibre qui découle de la lutte des classes comme *« une paix sociale qui est humiliante pour tout individu intellectuel »*. Il regrette que les luttes de pouvoirs, même au nom de la démocratie, cultivent les iniquités sociales.

L'équilibre social

Bien que Waldheims géométrise les sources de conflits qu'il observe et qu'il a subies, il est capable de décrire l'idéal d'un équilibre social auquel il aspire. La symétrie qu'il propose est fondamentale à l'harmonie nécessaire pour la survie. Il dessine une structure qui incorpore les quatre groupes sociaux principaux (Figure 32). On y retrouve la présence simultanée des communautés historique, progressive, psychique et intellectuelle. Le titre de l'œuvre *« Coexistence équilibrée dans une démocratie future »* laisse imaginer cette représentation en tant qu'une vision utopique.

Waldheims place les quatre groupes principaux dans ce qu'il appelle le *« losange de la conscience institutionnalisée »*. Le losange contient aussi l'objet de la conscience qui représente à la fois l'individu, ses expériences et le phénomène qu'il vit. Dans cette figure, l'individu retrouve l'équilibre entre les quatre grandes forces sociales dans la création d'une société juste face aux phénomènes sociologiques. Le principal défi reste que l'individu maintienne cet équilibre lorsqu'il est confronté aux idéologies de *« l'Institut »*.

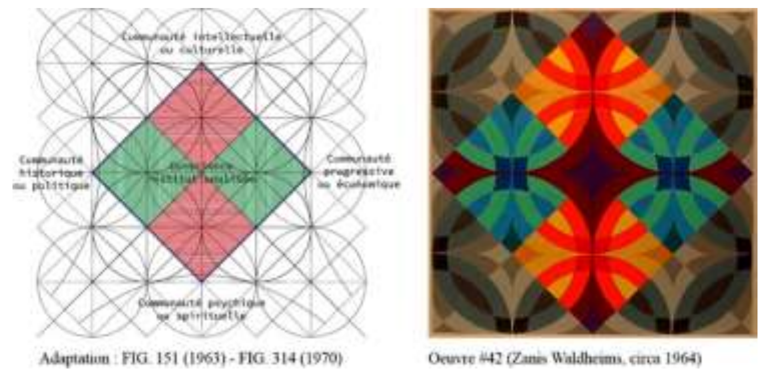


Figure 32. Coexistence équilibrée dans une démocratie future.

Les rapports entre l'individu et *« l'Institut »*

« Ce qui nuit à l'individu, nuit à la société (en sa totalité humanitaire), parce que la société progresse seulement par ses individus. Sans l'individu, la société est aussi inerte et stupide que l'univers est hors de la portée de l'homme (qui représente les êtres vivants) » écrit Waldheims, en 1963, posant le problème de l'équilibre réciproque de l'individu en tant que libre-penseur au sein des diverses forces des groupes sociaux qui l'entourent. Dans un cas idéal, l'individu maintient sa place centrale au sein de ses expériences (Figure 33). C'est plus ou moins la position du groupe artistique au sein des autres groupes institutionnels.

Dans une société agressive, les groupes sociaux cherchent à s'imposer (Figure 34). Les triangles des groupes externes pénètrent dans la région de la conscience institutionalisée de l'individu. La position de cet individu est tout de même assez forte pour s'affirmer et débattre les idéologies qu'on essaie de lui imposer.

L'individu peut être agressé par les forces sociales, mais il peut aussi devenir agressif (Figure 35). Les autocrates, les dictateurs, et les anarchistes s'affirment ainsi et bouleversent tous les groupes qui les entourent. On voit que la région centrale s'accroît pour s'imposer aux groupes sociaux en périphérie.

Waldheims exprime son grand désarroi de voir les individus subir de telles pressions sociales (Figure 36). *« L'homme est devenu faible et incertain dans ses raisonnements ultimes, accablé par l'immense masse des connaissances qu'il n'est pas capable de comprendre en sa totalité du sens, mais seulement en utiliser par le principe d'opportunité »*. Les zones des groupes sociaux envahissent la région centrale de l'individu. Ce dernier se soumet. Dans le pire scénario, l'individu abdique son identité sous le poids de la complexité et de la confusion semée par la propagande. Il cherche uniquement à se sauver et utilise l'information qui lui est donnée pour développer une perspective opportuniste, voire égoïste.

C'est sans contredit pour survivre, que l'individu s'allie à un groupe institutionnel afin de se définir et trouver quelque sens d'appartenance. Waldheims espère que l'individu pourra redresser les injustices qui découlent de la division des connaissances et de la polarisation par *« l'Institut »*. Avec la géométrisation, il souhaite équiper chaque personne d'un guide visuel lui permettant de préserver son droit de penser librement une totalité de possibilités, et qu'elle devienne une *« véritable représentante de l'humanité »*.

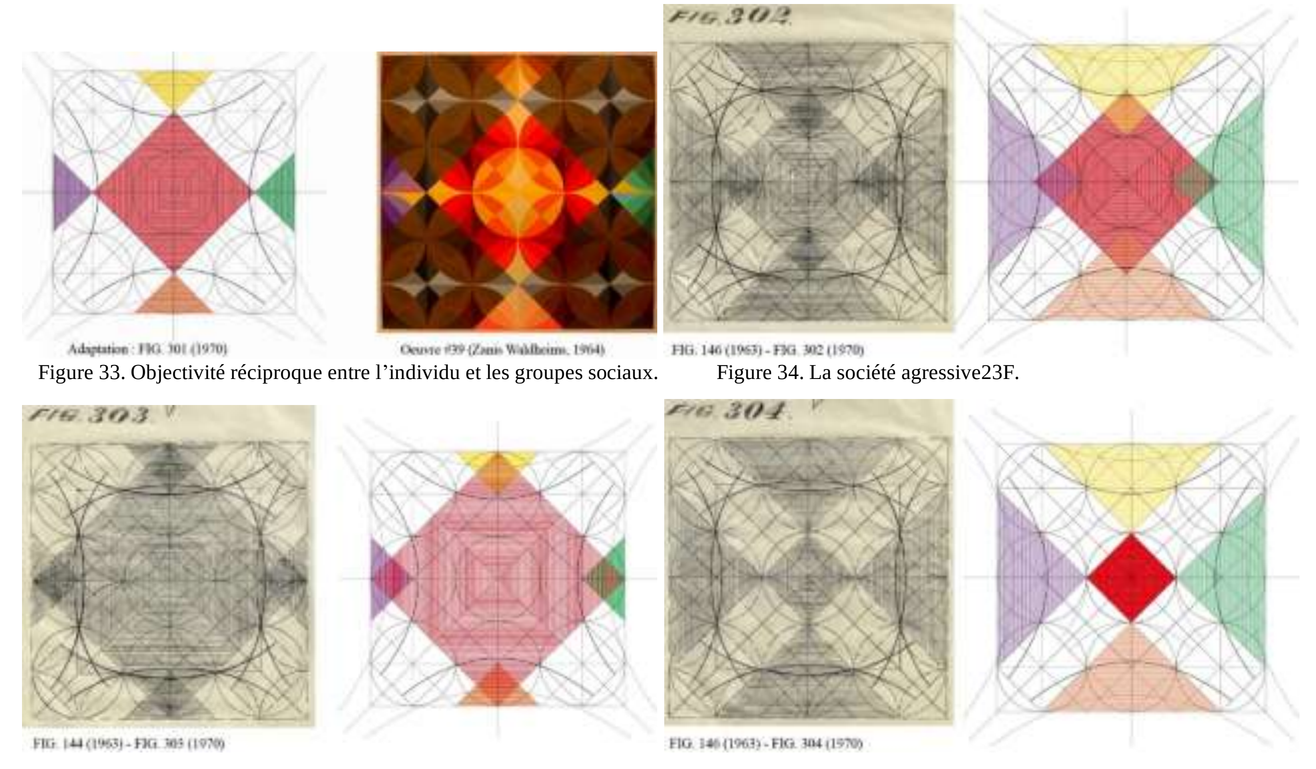


Figure 33. Objectivité réciproque entre l'individu et les groupes sociaux.

Figure 34. La société agressive23F.

Figure 35. L'individu agressif.

Figure 36. Homme (primitif) inconscient de son oppression25F.

Conclusion

« L'essence générique du domaine géométrique, ou l'essence pure de l'espace est de telle nature que la géométrie peut être pleinement certaine de pouvoir, en vertu de sa méthode, maîtriser véritablement et avec exactitude toutes les possibilités » écrivait Husserl, en 1959. Waldheims s'en inspire pour que sa géométrisation devienne un système de pensée complet, autant scientifique qu'esthétique, et pour explorer l'unité de la philosophie, de la psychologie, de la science et des rapports humains. Le cadre de la présente analyse ne touche qu'une fraction de l'ensemble du potentiel du *« Schéma de l'entendement »* qui mérite d'être exploré à l'aide du reste de l'œuvre sur les plans à la fois artistique et philosophique. Si cette démarche est acceptable sur le plan philosophique, demeure la question : *« Est-ce que la géométrisation de la pensée de Waldheims est un art? »*. Waldheims la conçoit initialement comme une cartographie et un système cybernétique d'orientation de la pensée. Elle devient rapidement un système visuel susceptible d'attirer l'attention, le plus souvent insuffisante face aux phénomènes complexes. La pensée doit être captée et guidée à l'aide d'un dispositif esthétique visuel, attractif. C'est à l'aide de lignes, de formes et de figures géométriques multiples auxquelles il ajoute des couleurs et des dimensions, qu'il espère augmenter le potentiel de son *« Schéma de l'entendement »*.

Il développe un langage esthétique à partir d'une multitude de principes psychologiques, philosophiques et scientifiques, et construit une œuvre artistique à partir de dynamiques relationnelles pour que chaque facette d'un phénomène soit considérée en même temps. Waldheims souhaite que l'individu découvre ainsi toutes les possibilités de solutions en même temps en *« pensant sur la surface »* du dessin. Il espère que la géométrisation deviendra un fondement de l'art de penser et d'être. *« L'art suprême ou l'art topique, écrit-il en 1966, c'est l'art de penser la totalité du sens psychologique… Par la pensée pure l'art est intellectuel, par son exercice physique il est instinctuel, mais l'art est toujours intuitif. Savoir coordonner l'instinctuel et l'intellectuel, en tant qu'ils sont corrélatifs au beau et vrai de même qu'au bien et juste, voilà ce qui est le véritable art de l'homme »*. Et il notait déjà en 1963 : *« Plus l'individu progresse, plus « l'Institut » devient superflu; c'est pourquoi les « Instituts » ont des tendances totalitaires et haïssent l'individu plus comme le dernier des criminels. Autrement plus vieux est « l'Institut », plus mauvais est le service, qu'il donne, même s'il semble plus intelligent qu'auparavant »*.



Figure 37. Œuvre #120 - La conscience individuelle, la seule représentante de la société globale ou de l'humanité.

On se souvient que Waldheims a été motivé par le désir profond de résoudre les conflits et les tensions entre les individus, la société et *« l'Institut »*. Chaque individu a la capacité de promouvoir sa propre version de la vérité selon le groupe idéologique ou institutionnel auquel il adhère. Les médias sociaux tendent à fragmenter les informations, alimenter un discours polarisé, opposer les opinions. À l'ère du numérique, on nous bombarde de messages sociopolitiques polarisants qui sont par définition de la propagande institutionnelle. Les analystes nous exhortent à choisir entre être *« pour ou contre »*. C'est le terreau fertile de la dissension par les *« fausses nouvelles »*. Sommes-nous vraiment confrontés à un simple choix binaire? La pensée totalisante émerge sur la surface des images. Par la géométrisation, Waldheims veut montrer que la solution ne se trouve pas dans une position idéologique fixe, mais qu'elle se situe en équilibre dans une région au centre du *« Schéma de l'entendement »*. Il nous invite à découvrir les relations entre les idées abstraites sur un plan visuel et concret. Cette région au cœur du *« Schéma de l'entendement »* se trouve en équilibre homéostatique sous les influences des principaux champs sociologiques (Figure 37). *« La philosophie plastique cherche à diminuer les conséquences néfastes de notre civilisation trop dominée par la pensée linéaire, autant linguistique que logico-mathématique, étrange aux principes démocratiques et humanitaires »* écrit Waldheims, en1991.

Bibliographie

Arnheim, Rudolph. 1966. *Toward A Psychology of Art*. University of California Press.
Descartes, René. 1943. *Œuvres choisies*. Classiques Garnier.
Kant, Immanuel. 1963. *Critique de la raison pure*. Presses universitaires de France.
Husserl, Edmund. 1959. *Idées directrices pour une phénoménologie.* Gallimard, Paris.
Scheler, Max. 1955. *L'homme et l'histoire.* Aubier-Montaigne, Paris.
Teilhard de Chardin, Pierre. 1955. *Le phénomène humain.* Seuil, Paris.
Waldheims, Zanis – textes et manuscrits
1963 - Description du « Schéma de l'entendement ».
1964 - Résumé de mes recherches sur le problème de construire un système géométrique de l'entendement, psychologique et épistémologique à la fois.
1966 - L'art topique ou l'art de penser : Demande de brevet.
1966 - Introduction à a méthode de l'investigation, esthétique et scientifique à la fois.
1966 - La géométrisation : Résumé des principes de la méthode d'analyse.
1966 - Éléments d'une métaphysique géométrique.
1970 - La géométrisation de la pensée exhaustive.
Première partie : Géométrisation de l'unité de sens.
Seconde partie : La géométrisation amplifiée de sens (314 figures).
1991 - La philosophie plastique.
Whitehead, Alfred North. 1929. *Process and Reality.* Cambridge University Press.

Entre beauté du geste, règles du jeu et sport de combat : un point de vue

Jean-Marc Huitorel

magma@analisiqualitativa.com

Il vit à Rennes. Critique d'art et commissaire d'expositions, membre de l'Aica et président du Conseil scientifique et culturel des Archives de la critique d'art. Collaborateur d'artpress et de Critique d'art, il est l'auteur de *La Beauté du geste, l'art contemporain et le sport* (Regard, 2005), *Art & économie* (Cercle d'art, 2008). Suite à l'exposition qu'il a conçue au musée des beaux-arts de Calais, il a publié avec Barbara Forest et Christine Mennesson, *L'art est un sport de combat* (Analogues, 2011) ; puis *Yves Bélorgey, anthropologie dans l'espace* (avec Jean-François Chevrier) aux éditions du Mamco 2012. Après avoir été commissaire associé pour *Stadium* (arc en rêve, Bordeaux, 2013), il conçoit une nouvelle exposition autour du sport et de l'art pour le campus d'HEC à Jouy-en-Josas : *Une Forme olympique* (2016) accompagnée de la publication de l'ouvrage *Une Forme olympique/Sur l'art, le sport, le jeu* (HEC éditions. 2017). Outre ses travaux sur l'art et le sport, il s'intéresse aux approches singulières de la peinture, au motif économique dans l'art (*Art & économie*, éditions Cercle d'art, 2007) et en particulier à la question du don (après Marcel Mauss). Il a écrit sur de nombreux artistes, parmi lesquels : François Dilasser, Marcel Dinahet, Gilles Mahé, Roderick Buchanan, Rita Mc Bride, Marylène Negro, Lara Almarcegui, Jacques Villeglé, Guillaume Leblon, Julien Prévieux, Alain Séchas, Les Frères Chapuisat, Guillaume Bresson, Bernard Piffaretti, Dector & Dupuy, Abraham Poincheval, Nicolas Chardon, Berdaguer & Péjus, Martin Le Chevallier… Il est l'auteur d'une monographie consacrée à Gérard Deschamps parue en 2017 aux éditions du Regard : *Gérard Deschamps, Nouveau Réaliste.*



Abstract Où l'on traitera de deux domaines en apparence fort éloignés… Où il sera question de quelques points historiques, d'une modernité commune à partir de 1860. Où il faudra cependant se méfier des analogies faciles. Où l'on verra pourtant combien le sport est un formidable pourvoyeur de forme(s). Où l'on montrera qu'au-delà des objets, le sport inspire des attitudes, des agencements et toutes sortes d'œuvres dont le médium n'est pas le plus important. Où l'on remarquera cependant de nouvelles formes de rapport au réel, dans un paysage artistique aux frontières de plus en plus floues et qu'il convient cependant de toujours tracer avec un maximum de précision. Où l'on défendra une conception de l'art fondée sur sa dimension anthropologique et sur sa fonction de représentation, sur son engagement. Où il sera question aussi de jeu et de combat dans un contexte social saturé de rencontres et d'affrontements.

Quelles que soient les époques, les modes de conception et de diffusion, les styles et les contenus, l'art s'affirme de nature résolument anthropologique en ce sens qu'il constitue, en tant que lieu privilégié de la production symbolique, l'un des piliers sur lesquels reposent tout groupe humain, toute société. Le modernisme, depuis les théories de l'art pour l'art au XIXème siècle et jusqu'à son acmé greenbergienne de l'après Seconde Guerre Mondiale, a conclu un peu vite à l'autonomie de l'art. Il serait plus juste, en effet, de parler à ce propos de spécificité plutôt que d'autonomie. Par spécificité nous entendons cette manière dont l'art envisage l'interrogation et la représentation du réel et qui n'appartient qu'à lui. Partant, l'art n'est ni la philosophie, ni l'économie, ni la religion, l'histoire ou la sociologie, la littérature ou le sport. L'art c'est l'art ; mais l'art n'est art qu'en tant qu'il émane

des sociétés humaines, qu'il s'articule aux pratiques et aux contextes sociaux. Il n'y a pas d'art sans société et, sans doute, mais c'est une autre question, pas de société sans art.

Au tournant des 20ème et 21ème siècles, l'art et le sport appartiennent à des cultures et à des mondes différents pour ne pas dire antinomiques, mais que rien n'oblige à hiérarchiser. L'intérêt pour les liens entre art et sport ne m'est pas venu comme une bonne idée, mais plutôt, au début des années 1990, d'un constat de critique d'art. Le motif sportif, en effet, occupait tout ou partie de l'univers de nombreux artistes qui m'intéressaient et avec qui, souvent, j'avais déjà travaillé : Jacques Julien, Roderick Buchanan, Pascal Rivet, parmi d'autres. Mais bien sûr, je cherchais aussi ce qui pouvait bien, dans les œuvres elles-mêmes, rapprocher ces deux univers en apparence si éloignés. D'où le titre donné à mon premier ouvrage sur le sujet : *La Beauté du geste*, persuadé que dans le sport comme dans l'art, le geste est primordial, le beau geste plus encore ; le geste entendu à la fois comme l'intention et comme la forme que l'artiste (le sportif aussi bien) donne à cette intention. Est-ce à dire que les sportifs sont des artistes ? Que le sport peut devenir un art, stricto sensu ? Non. Pas plus qu'une nouvelle forme de religion, le sport n'est et ne peut devenir un art.

Le sport partage avec l'art le fait de *« n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société »*, contrairement à boire, manger, dormir ou se protéger des intempéries, pour reprendre Hannah Arendt, qui dit encore que les œuvres d'art *« existent indépendamment de toute référence utilitaire et fonctionnelle »*. Cela étant, le sport et l'art ont en commun, quoique plus récemment, d'alimenter un marché énorme et une starification effrénée. Il ne s'agit pas d'affirmer que le sport ne produit pas de beauté. Les gestes sportifs, dans la plupart des disciplines, portés à un haut degré de maitrise et d'élégance, développent une esthétique propre qui séduit jusqu'à l'émerveillement. Comme certains objets naturels (les pierres par exemple dont parle si bien Roger Caillois), le sport est une source potentielle de beauté. Pour autant, dire que le sport c'est de l'art ou est susceptible de le devenir, relève d'effets de langage. *« Mon boucher est un artiste »*, disait la pub. Si l'on considère le sens que le concept d'art a pris dans les périodes modernes et contemporaines, on peut difficilement assimiler sport et art, esthétique et art ayant cessé de se superposer. Et la passerelle de *« la beauté du geste »* ne suffit pas. La seule exception, me semble-t-il, advient quand un artiste décide que sa pratique d'un sport est à considérer comme sa manière de faire de l'art (on le verra plus loin avec Neal Beggs et l'escalade). C'est là, entre autres, une conséquence de la révolution opérée par Marcel Duchamp et qui montre qu'on peut faire de l'art avec n'importe quoi, c'est-à-dire avec tout. Car il n'y a pas d'art sans intention d'art et il n'y a pas d'art sans artiste assumant cette activité et la revendiquant. Quand Douglas Gordon et Philippe Parreno filment Zidane (*Zidane, un portrait du XXIème siècle*. 2004), ce n'est pas Zidane l'artiste, ce sont Gordon et Parreno.

Un peu d'histoire

Les jeux sportifs (olympiques, helléniques, pythiques, etc.) dans la Grèce antique constituent l'exemple le plus éclatant de l'intime imbrication du sport, de l'art et des pratiques religieuses et sociales, de tout cela qui fait davantage qu'une culture, une civilisation. La remarque s'applique également à l'Égypte des Pharaons ou à la Chine ancienne, aux civilisations précolombiennes et tout particulièrement à la société Maya. C'est toutefois sur une période plus récente qu'il convient de s'arrêter un instant. En effet, autour de 1860, l'art et le sport constituent deux des aspects essentiels de l'apparition de ce qu'on a appelé la modernité. L'année 1863, par exemple, voit en Angleterre la dissociation du rugby et du football alors qu'à Paris Édouard Manet peint *Olympia* avant que les impressionnistes ne sortent de l'atelier pour poser leur chevalet auprès des jockeys et des canotiers. Il s'agit de part et d'autre d'élargir les horizons de l'expérience humaine à l'orée de l'avènement des démocraties modernes, tant sur le plan des pratiques physiques et sociales que des expressions symboliques.

Par ailleurs l'ancien terme français de sport (12ème siècle), passé à l'anglais et désignant les passe-temps puis les loisirs aristocratiques, opère son retour en France en 1854 comme titre d'un

quotidien, *Le Sport* (« *le journal des gens du monde* »), qui s'intéresse autant aux exercices physiques qu'aux échecs ou à la pêche. Ce qu'on appelle désormais le sport, évolue alors vers sa dimension sociale et se confondra de plus en plus, à partir de 1860, avec l'histoire de son institutionnalisation : création des clubs et des associations, compétitions, règles communes, calendriers… L'explosion du phénomène sportif peut alors être lue dans le contexte de l'affirmation du capitalisme industriel autant que de la démocratisation des savoirs et des pratiques, que de la volonté d'émancipation des masses. C'est le moment que choisit le baron Pierre de Coubertin pour restaurer les Jeux Olympiques dont la première édition se tient, en 1896, à Athènes.

Parallèlement, la modernité artistique trouve ses sources dans la peinture de plein air comme dans l'invention de la photographie. Sport/mouvement/vitesse/idéologies constituent au début du 20ème siècle le socle des avant-gardes tant politiques qu'artistiques ; le socle également des divers totalitarismes qui feront de l'art comme du sport les étendards de leurs brutales prétentions. Des avant-gardes du début du siècle à l'après Seconde Guerre Mondiale, deux artistes illustrent ce terreau commun à l'exercice de l'art et à la pratique du sport. C'est, dans la mouvance dadaïste, le poète boxeur Arthur Cravan (1887-1918), neveu d'Oscar Wilde, disparu prématurément en mer dans le golfe du Mexique après un combat aussi grotesque que mémorable, à Barcelone, contre le champion noir américain Jack Johnson. Cravan peut être considéré comme l'ancêtre des performeurs actuels ainsi que d'une conception plus large de l'art, tant il eut à cœur, dans une tradition post-nietzschéenne, de faire de sa vie une œuvre d'art. La seconde figure marquante est celle du nouveau réaliste Yves Klein (1928-1962), l'homme du monochrome et le premier Européen ceinture noire 4ème dan de judo, qui ne dissocia jamais l'exercice de son sport de celui de sa peinture.

La période contemporaine

À partir des années 1990, l'intérêt des artistes se porte à nouveau sur ce que Baudelaire appelait *« la vie moderne »*, renouant ainsi avec ce que le Pop Art et le Nouveau Réalisme avait désigné comme la source féconde de l'art. Ces années 90, en ce qui concerne les arts plastiques, s'étaient caractérisées, entre autres choses, par un certain retour à l'expérience du réel, à l'interrogation des contextes politiques et sociaux, des pratiques décloisonnées, des mixités culturelles et de l'influence des sciences sociales. Or le sport occupe dans ce paysage une place essentielle. Il ne s'agit pas ici de juger du positif ou du négatif de cette place, simplement d'en faire le constat. Avancer que *« le sport est le nouvel opium du peuple »* prend certes du sens dans une perspective de sociologie critique[1], mais dans le cadre d'une observation des modalités de l'expression artistique contemporaine, il me semble plus productif de chercher à comprendre les raisons qui font du sport l'un des viviers de l'art, quitte à interroger les positions de tel ou tel artiste, les attendus et les intentions de telle ou telle œuvre. J'avancerai ici quelques possibles raisons à cette prise en compte du sport par les artistes : un important réservoir de formes, une réserve d'attitudes (dont celle du combat), une occasion de poser la question politique (appartenances et identités en particulier) ; enfin, et peut-être surtout, le moyen d'interroger le rapport de l'art au réel, c'est-à-dire la question du fil rouge qui marque la séparation de l'objet et de sa représentation.

1. Un réservoir de formes

L'univers du sport a fourni à de nombreux artistes un répertoire d'objets, de formes et d'agencements dont ils ont fait leur miel. Ainsi Jacques Julien modifiant l'articulation des combi (buts de hand et paniers de basket) pour en faire ses *Herbivores*, broutant paisiblement sur la pelouse du parc, Richard Fauguet matérialisant la trajectoire des balles de ping-pong en hommage aux pionniers de la chronophotographie, Laurent Perbos inventant *« le plus long ballon du monde »*, pièce vertigineuse d'absurdité et de présence plastique. La liste serait longue ! Et tous utilisent de

[1] En écho à la célèbre formule de Marx (*« La religion est l'opium du peuple »*), on songe à ce courant dit *« critique »* de la sociologie, et pour ce qui concerne le sport, représentée en France par Jean-Marie Brohm, par exemple.

manière très éclectique les médiums à leur disposition : la sculpture ou la peinture, la photo, la vidéo ou l'installation. Non pas dans le but d'une quelconque illustration mais bien toujours dans l'interrogation des attendus de leurs pratiques, le sport ayant sans doute davantage à dire de l'art que l'art du sport.

2. Attitudes et mythologies

Le sport comme l'art est pourvoyeur de mythes et les artistes ont souvent fait de leur passion pour telle pratique sportive, une sorte de panthéon personnel, dans l'admiration ou dans la performance (*« performance/performance »* sont communs aux deux champs quoique dans des acceptions très différentes). Ainsi de Pascal Rivet sous les traits des icônes qu'il imite à la perfection, avec autant de tendresse que de drôlerie : Cantona, Barthez, Pantani, Ronaldo et jusqu'à … Mary Pierce. De son côté, Neal Beggs pratique l'escalade jusqu'à en faire son médium artistique : performance et performance en effet. Il conçoit au sein même du musée des parcours de grimpe qu'il met à disposition des visiteurs, brouillant au passage les frontières entre l'art et la réalité, et, dans le même temps, revendiquant haut et fort le statut symbolique d'une pratique qui, sorte de ready made, se voit ici déplacée dans un contexte artistique.

En 2011, l'exposition du musée des beaux-arts de Calais, *L'Art est un sport de combat*[2], puis dans l'ouvrage qui s'en suivit[3], se voyaient interrogées les notions de tensions et de lutte, tant sur le plan de l'art que dans les rapports politiques et sociaux. Et si l'art, lui aussi, était un sport de combat ? J'avais en tête l'ensemble des *Bourgeois de Calais* que Rodin avait réalisé pour la ville et qui présentaient, chacun pris séparément autant que tous ensemble, des exemples frappants de corps athlétiques et vigoureux, des combattants plutôt que des victimes expiatoires. *Le Penseur* lui aussi est un athlète, et cela admis, la célèbre sculpture destinée au sommet de la Porte de l'Enfer, peut être lue comme l'allégorie de l'unité retrouvée entre la concentration physique et intellectuelle, un écho moderne à l'idéal des héros d'Olympie. En observant plus précisément les artistes et les œuvres ayant trait, d'une manière ou d'une autre, aux sports de combat, force fut de constater que de nombreuses femmes en faisaient, de la boxe en particulier, une pratique personnelle et plus encore un motif essentiel de leur travail. Ce fut là un axe important de l'exposition et de la publication[4], une confirmation de l'élargissement des préoccupations des artistes et une contribution à une approche plus anthropologique des pratiques artistiques. Parmi les artistes femmes qui interrogent ces sports dits *« virils »*, citons Salla Tÿkkä[5], Suzanna Janin, Vibeke Tandberg, et bien d'autres.

3. La question politique, communautés et appartenances

On sait à quel point le sport moderne a développé les réflexes communautaires, de la simple appartenance aux clubs (supporters et hooligans)[6] jusqu'aux manifestations des patriotismes et des chauvinismes les plus exacerbés[7]. À l'inverse, il a su favoriser les sentiments d'appartenance et de

[2] Le tire, bien sûr, provient d'un détournement de la formule de Pierre Bourdieu, *La sociologie est un sport de combat,* qu'il faut restituer dans sa forme complète telle qu'elle apparaît dans le film que Pierre Carles a consacré au grand sociologue : « *Je dis souvent que la sociologie est un sport de combat, c'est un instrument de self défense. On s'en sert pour se défendre, essentiellement, et on n'a pas le droit de s'en servir pour faire des mauvais coups* ».
[3] *L'art est un sport de combat*. Barbara Forest, Jean-Marc Huitorel, Christine Mennesson. 2011. Éditions Analogues.
[4] *L'art est un sport de combat*. Ibid. Cette question de la boxe féminine y est traitée par la sociologue Christine Mennesson : *Les boxeuses mises en scène par des femmes : un révélateur des rapports sociaux de sexe*.
[5] *Power* (1999) de Salla Tÿkkä peut être considérée comme l'une des pièces (une vidéo où l'artiste boxe en tenue masculine contre un sparing Partner) les plus significatives de ce corpus.
[6] Mickaël Correia. *Une Histoire populaire du football*. 2018. Réédition en 2020. La Découverte Poche.
[7] Loïc Trégourès. *Le Football dans le chaos yougoslave*. 2019. Éditions Non Lieu.

solidarité, un véritable esprit d'équipe, un sens du collectif, une culture[8]. Si Priscilla Monge[9] a pu dénoncer la violence machiste du football, les angles d'approche que les artistes adoptent sont moins dénonciateurs que descriptifs, lucides mais empathiques, souvent nimbés d'humour. L'artiste qui a le plus profondément exploré ce sentiment de communauté engendré par le sport est sans conteste l'Écossais Roderick Buchanan, par ailleurs excellent footballeur. Protestant, il n'en est pas moins fervent supporter du Celtic Glasgow, le club catholique. Ses œuvres évoquent les paysages engendrés par les stades de banlieue, la fierté des amateurs revêtant le maillot des grands clubs, ou bien encore cette incroyable vidéo (*Chasing 1000*) où on le voit échanger des têtes avec un ami dans le but d'en réaliser mille d'affilée. Un compteur en incrustation revient à zéro quand le ballon tombe. Les joueurs sont revêtus de tenues de basketteurs et évoluent sur un plancher de basket au son du bib bop. Superposition des cultures : le foot à New York, en terre de basket.

4. Le fil rouge (circonscription de l'art et représentation)

On l'a dit, le sport a plus à dire de l'art que l'art du sport. Quand bien même les choses évoluent, les milieux sportifs, particulièrement de haut niveau, s'intéressent peu aux derniers développements de l'art contemporain[10], et c'est à leur corps défendant qu'ils se voient utilisés par les artistes dans le but d'interroger le monde et, plus encore, de questionner l'art lui-même. On sait que l'une des questions fondamentales concernant l'art d'aujourd'hui, c'est précisément celle de sa circonscription. Il s'agit moins, en effet, de produire une définition académique de l'art que de savoir, après Arthur Danto, où et quand il y a de l'art.

Gilles Mahé joue au golf en pensant à Rudy Ricciotti (1993-1996) est sans doute l'œuvre qui s'approche au plus près du réel sans toutefois s'y fondre, sans franchir la ligne rouge qui distingue un objet symbolique de la réalité brute. En échange de son inscription au golf de Dinard, l'artiste Gilles Mahé (1943-1999) remet à l'architecte Rudy Ricciotti toutes les pièces qui touchent à sa pratique assidue du golf. Au total, plus de 300 éléments qui vont de la feuille de score au rapport du Ministère de la Culture en passant par des œuvres d'amis, des objets (tees, balles, *etc*.).

Les règles du jeu

S'il est un trait commun à l'art, à la littérature tout aussi bien, à la musique tout autant, et au sport, c'est bien la notion de règle ; en l'occurrence de règle du jeu. En 1999, dans *Les Règles du jeu, le peintre et la contrainte*[11], j'ai tenté de décrire les protocoles contraignants et souvent extérieurs à l'art, par lesquels des peintres comme François Morellet, Véra Molnar, Roman Opalka, Jean-François Dubreuil, Bernard Piffaretti, parmi d'autres, produisaient des tableaux d'une nature inédite. En arrière-plan (j'allais dire *« en toile de fond »*) se tenait la question de la rhétorique, celle dont usa l'oulipien[12] Georges Perec en particulier qui fit de la *« servitude volontaire »*, pour reprendre l'expression d'Étienne de La Boétie, un formidable moteur de sa création. J'ai à nouveau

---

[8] Olivier Margot. *L'Homme qui n'est jamais mort*. 2020. Éditions Jean-Claude Lattès. Une biographie romancée de Mathias Sindelar, un avant-centre de génie qui, dans la Vienne des années 30, contre le nazisme, affirma les vertus de solidarité et de fair-play. Il le paya de sa vie.

[9] Avec *Bola* (1996), l'artiste costaricaine conçoit un ballon de football constitué pour les parties noires de cuir utilisé dans l'industrie de luxe, pour les parties blanches, de serviettes hygiéniques.

[10] L'un des contre exemples nous vient du club de football du Red Star qui, par la médiation des Nouveaux Commanditaires, fit commande au peintre Guillaume Bresson d'un fantastique polyptique en hommage au mythique stade Bauer. Un ouvrage est publié à l'occasion. *Red Star/Guillaume Bresson*. Textes de Horst Bredekamp, Jean-Marc Huitorel et Jérôme Poggi, 2016. Les Presses du Réel, Dijon.

[11] Jean-Marc Huitorel, *Les Règles du jeu. Le peintre et la contrainte*. 1999. Éditions du Frac Basse-Normandie, Caen.

[12] OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, groupe de travail et de jeu fondé par le mathématicien François Le Lionnais et par l'écrivain Raymond Queneau dont la fonction principale est de revivifier la création littéraire par un usage renouvelé de la rhétorique et en particulier par des contraintes préalables. L'exemple le plus connu restant le roman de Perec, *La Disparition*, un lipogramme en e, c'est-à-dire où l'usage de la lettre e est proscrit.

traité récemment cette question dans *Une Forme olympique/Sur l'art, le sport, le jeu*[13]. Partant de l'affirmation de Johan Huizinga[14] selon laquelle le jeu préexiste à la civilisation, j'ai tenté de définir ce qu'est un jeu, ce qu'est jouer ; de savoir si le sport est un jeu (parfois oui, parfois non), si l'art est un jeu (parfois oui, parfois non). Affirmer enfin que ce qui unit ces trois sphères de l'activité humaine, c'est bien l'idée de la règle, de son respect (indispensable) et de sa transgression (souhaitable). C'est la loi du genre, c'est le genre de la loi.

On l'aura compris, la recherche que je mène depuis une trentaine d'années concerne avant tout le domaine de l'art. Si l'étude d'un lien, en apparence paradoxal, entre deux champs d'exercice de la vie sociale emprunte forcément à l'histoire, à l'histoire de l'art, à la sociologie, à l'ethnographie, à l'anthropologie, à la philosophie, le point de vue adopté reste en définitive celui du critique d'art. Par le choix d'un tel angle d'attaque, il s'agit bien ici, non pas d'illustrer une quelconque thématique, mais de défendre une certaine conception de l'art.

[13] Jean-Marc Huitorel. *Une Forme olympique/Sur l'art, le sport, le jeu.* 2017. Éditions Espace d'art HEC, Paris.
[14] Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*,1938. Gallimard, 1951. Collection Tel, 1988.

Peut-on être sociologue, artiste et écrivain ? [1]

Urs Jeaggi

magma@analisiqualitativa.com

Artiste visuel et écrivain, né à Soleure, Suisse alémanique en 1931, vit à Berlin depuis 1972, et entre Berlin et le Mexique de 1996 à 2018. Il a été professeur d'université en sciences sociales en Suisse (Université de Berne), en Allemagne (Université de la Ruhr à Bochum), aux États-Unis à la New York School for Social Research en 1970, puis à l'Université libre de Berlin pendant quinze ans, et publié de nombreux ouvrages, tant scientifiques que littéraires. (Membre du PEN club Ouest, Prix Ingeborg-Bachmann en 12981). Influencé par le Surréalisme, Fluxus, un minimalisme lié à l'arte povera, sa formation dans les arts visuels est atypique. Son travail montre une tension entre l'ordre et le chaos, ainsi que son obsession pour les laissés pour compte de la société, pour les espaces, et les objets à l'abandon et les déchets. Il a usé d'une liberté esthétique totale, indifférente au marché de l'art et d'une puissante imagination spatiale. Il a présenté plus de quarante expositions individuelles - entre l'Allemagne, le Mexique, l'Autriche, la Suisse, la Hongrie, la République tchèque, Chypre, la Macédoine, les États-Unis et l'Italie (www.universes-in-universe.de/jaeggi).

Graciela Schmilchuck

magma@analisiqualitativa.com

Née à Mexico a étudié l'histoire de l'art à Buenos Aires et la communication à Paris. Elle a été consultante de l'UNESCO à Paris pour la Commission internationale pour l'étude des communications (1977-1979). En 1981 elle fonde les services éducatifs du MAM de Mexico. Chercheuse au CENIDIAP-INBA depuis 1985, elle s'est spécialisée dans la réception de l'art par les visiteurs des musées, et à partir de ces recherches empiriques dans les processus la communication au sein des musées et ses implications dans la gestion du patrimoine. Livres : Musées : communication et éducation, INBA, Mexique, 1987 ; Réception artistique et consommation culturelle (Juan Pablo, co-auteur), 2000 ; Helen Escobedo : Des pas dans le sable (Turner-DGE-UNAM-CNCA), 2002, traduction anglaise, 2005 ; L'art du Mexique en Allemagne, 2007. S'instituer comme publique, d'objet au sujet, du sujet a l'interlocuteur, dans Pratiques culturelles débordées, 2018.



Refugiés, acrylique sur papier, photographié, élargi, imprimée sur toile, *Sans frontières*, exposition au Musée National des Chemins de Fer, Puebla, Mexique, 2017-18.

Abstract Ces propos sont extraits d'échanges verbaux en français entre Graciela Schmilchuck et Urs Jaeggi tenus en juin 2020 à Berlin, et de textes publiés de Jaeggi, traduits de l'espagnol et de l'allemand et entrelacés par Hervé Fischer, (*Arte por todos lados y proyectos*, Facultad Universidad autónoma del Estado de México, 2013).

« Jaeggi hat nicht aufgehört, Schriftsteller zu sein, als das Schreiben hinter das Malen und Bilden zurücktrat und damit ein ältere Disposition wieder ihr Recht verlangte. Er hat als Schriftsteller und bildender Künstler nicht einmal aufgehört, praktizierender Soziologe zu sein, nur daß er seine Feldforschung nun in einem andern Milieu als dem akademischen weitertreibt » Adolf Muschg.

[1] Ces propos sont extraits d'échanges verbaux en français entre Graciela Schmilchuck et Urs Jaeggi tenus en juin 2020 à Berlin, et de textes publiés de Jaeggi, traduits de l'espagnol et de l'allemand et entrelacés par Hervé Fischer, (*Arte por todos lados y proyectos*, Facultad Universidad autónoma del Estado de México, 2013).

« Jaeggi n’a cessé d’être écrivain, même lorsque l’écriture passait en arrière de la peinture et la sculpture et y revendiquait son droit d’antériorité. En tant qu’écrivain et sculpteur, il n’a jamais cessé son activité de sociologue, s’assurant seulement d’élargir son champ de recherche universitaire à un autre contexte » Adolf Muschg[2].

Graciela Schmilchuck : Dans la vie d’Urs Jaeggi il y a eu un tournant : son renoncement au succès de la vie universitaire de sociologue, pour reprendre une activité créative : dessiner, peindre. Depuis lors il marche sur la corde flottante du funambule et explore librement les fissures du système.

Urs Jaeggi : Ne jamais s’arrêter. Au pire retarder. Trébucher. Tourner en rond. Arriver là où on ne peut pas rester. Faire ce qui semble inutile. Jusqu’à ce que cela devienne insupportable, qui est la seule chose supportable qui nous reste. Celui qui s’adonne à des déclarations univoques se met hors-jeu. Il faut éviter le centre. Vagabonder sur les périphéries. Expérimenter. Suivre ses obsessions. Prendre des risques.

Graciela Schmilchuk : Qu’est-ce qui t’a éloigné des milieux académiques au point de faire le saut pour devenir un artiste visuel. Ton lien académique n’était pas assez fort ?

Urs Jaeggi : L’art, je m’y suis consacré sérieusement, dès que j’ai pu me mettre à mi-temps de l’université -pour laisser l’autre mi-temps a une femme- puis lorsque je l’ai quittée, à 61 ans. Mais dès l’âge de 4 ou 5 ans j’aimais faire des dessins. J’aimais me promener et dessiner le fleuve, les villages, les maisons, les arbres. Á huit ans j’ai été très marqué par la « découverte » d’un grand terrain fermé, un camp de concentration, près de la frontière avec l’Allemagne. C’était la guerre. Mon père m’a expliqué que c’était seulement un camp de réfugiés, pour accueillir ceux qui avaient réussi à fuir, des polonais, des allemands qui avaient été capables de passer clandestinement la frontière. À douze ans, lorsque mon père est mort, je voulais devenir un politicien. Lorsque j’avais vingt ans, je voulais écrire et peindre. J’ai publié des romans, des essais. Finalement je me suis engagé dans la carrière universitaire, mais je considérais que la sociologie académique était trop théorique, trop abstraite pour changer la société. Je voulais parler de la vie réelle, montrer les souffrances réelles. Avec l’art et la littérature, on peut vraiment produire des changements sociaux.

Graciela Schmilchuck : j’étais restée dans l’idée que la sociologie était insuffisante pour toi, pour t’exprimer mais non, tu as aimé être professeur, même si tu cherchais un moyen plus fort de t’exprimer, avec l’art, la littérature, le théâtre.

Urs Jaeggi : J’admirais l’exemple en France des œuvres de Camus, de Sartre. Il n’y avait pas l’équivalent en Allemagne, ni aux États-Unis. Ce n’était pas accepté pour un sociologue ou un philosophe d’écrire de la littérature ou de faire de l’art. A fortiori pour un universitaire. Pourtant, il y a plus de sociologie, selon moi, dans leurs œuvres et dans celle de Balzac, que dans les théories universitaires, même lorsqu’elles sont empiriques. Un texte théorique de Marx ne peut pas montrer concrètement la vie des émigrés, des abandonnés comme peut le faire un roman. On peut mettre de la sociologie dans la peinture, dans la littérature, y montrer des problèmes réels, exprimer des questions sociologiques de façon sensible, accessible à tous, ouvrir les yeux aux gens, même sans être figuratif, même en étant abstrait, en utilisant des matériaux pas nobles, des objets trouvés, des déchets qui témoignent, comme les oubliés de la société, les *desesperados*, un sujet qui ne m’a jamais quitté.

[2] Friedrich Adolf Muschg est écrivain, poète et critique littéraire suisse. Traduction d’Hervé Fischer.



De paradis artificiel et d'enfers, Fragment d'installation/peinture murale, Casa de la Primera Imprenta-Universidad Autónoma Metropolitana, Ville de Mexico, 2013.

Lorsque j'ai rencontré Beuys, il voulait que je le rejoigne pour participer à sa *Freie Akademie,* son Academie libre, à Kassel, parce qu'il avait été chassé de Düsseldorf[3]. J'étais bien d'accord. On a organisé ensemble un petit séminaire. Malheureusement, il est mort deux semaines après, en 1986.

Graciela Schmilchuk : Dans ton exposition *Le silence du désert* de 2006 à Mexico, tu as abordé le thème des émigrants mexicains qui tentent d'entrer aux États-Unis en traversant le désert. C'est un thème qu'aucun artiste n'avait encore abordé au Mexique, ni même dans le monde. Les gens qui visitaient l'exposition étaient très touchés, car c'est un sujet dont les médias ne parlaient pas encore. On ne publiait pas de statistiques sur le nombre de morts dans le désert. Les anthropologues ne voulaient pas non plus aborder ce thème, sauf ceux qui vivaient à la frontière. De même dans *Des paradis artificiels et des enfers*, avec des fugitifs poussés par les cartels de la drogue.

De même, lors de ton exposition au Musée national des chemins de fer du Mexique *Mirada Viajera (Regard voyageur) (*2004), tu as choisi des objets désuets, abandonnés dans le dépôt, pour les exposer et leur redonner du sens.

Urs Jaeggi : Je crois que les chemins de fer sont très importants pour le voyage des personnes et qu'on a commis une grande erreur au Mexique, comme aux États-Unis, en les supprimant et ne faisant plus faire rouler que les trains de marchandise. C'était un moyen social et écologique, bon marché pour la population.

Dans mon exposition *« Ans Licht gebracht - Mettre en lumière* » à Berlin en 2016, dans une ancienne fabrique de bière à partir de l'orge, la Malzfabrik, qui avait été rachetée par un amateur d'art suisse très riche et qu'il avait transformée en centre culturel, avec des espaces d'exposition, j'ai réalisé des installations très politiques sur le thème des émigrants. Les traces de l'ancienne activité de fabrication de bière étaient encore évidentes. Les objets trouvés, intacts ou altérés, des dessins que je faisais à l'aveugle, des photos que j'appelle des *photo-paintings* (des photos agrandies avec des parties peintes) montrant des réfugiés, des photos de nuit d'émigrants mexicains, des œuvres abstraites, d'autres plus réalistes, tout cela créait une ambiance de questionnement. Qu'il y ait ou non un objet, une peinture, dans un tel espace les visiteurs restaient en recherche. Avec toujours les questions : pourquoi ; et pour qui ? Pour poursuivre l'inconnu, le suspect.

Je montrais aussi des fenêtres brisées, évoquant une théorie utilisée à New York à la fin du siècle dernier dans le but d'arrêter la désintégration de la ville et l'augmentation du taux de criminalité. Cette théorie part du principe que des vitres brisées de petite taille, mais clairement visibles, constituent une raison suffisante pour que les autorités interviennent, suivant cette idée qu'en réagissant face à de petits délits on prévient les délits plus importants. L'objectif était alors de faire de New York une ville propre grâce à une stratégie policière de tolérance zéro. Et je voulais inverser cette

[3] On l'avait chassé parce qu'il acceptait tous les candidats. C'est pour cela il a voulu créer à Kassel une Académie où on ne refuserait l'entrée à personne.

parabole de la fenêtre brisée pour montrer que ce n’est pas une action policière et militaire accrue qui permet de réduire la criminalité ; ce ne sont pas les gouvernements et les dirigeants de l’État et des pays qui y parviendront, comme le montre l’exemple flagrant du Mexique. Il faut plutôt offrir aux citoyens marginalisés, par exemple les immigrants légaux et illégaux, des alternatives à leur situation de vie précaire et les aider à consolider leur espoir de s’intégrer à la société.

Pour moi, la théorie des vitres brisées symbolise la brutalité grandissante, la pourriture et la désintégration de l’ordre social. Presque tous les États du monde sont exposés actuellement à un écart grandissant entre les riches (extrêmement riches) et les pauvres (extrêmement pauvres). Le nombre de personnes affamées augmente, le nombre de ceux qui ont immigré illégalement et qui subissent des années d’attente ne sachant pas s’ils vont être légalisés ou expulsés augmente également. Ils sont ainsi condamnés à la pauvreté, au chômage, à l’échec. Les vitres brisées symbolisent la fragilité des sociétés actuelles, qui sont orientées vers l’efficacité et la croissance, quelle que soit la signification de ces termes. Ils symbolisent aussi les paysages de guerre, les villes détruites.

Dans presque toutes les discussions sur l’art aujourd’hui, la question est posée : comment l’art peut-il (ou doit-il) être politique ? Et est-ce vraiment politique ? Parce que je l’ai toujours vu ainsi, je m’en tiens à Jacques Rancière : l’art est politique, qu’il en fasse usage ou non. Les vitres brisées, opèrent dans mon travail un renversement des rôles. Il s’agit de montrer le désastre social. On pourrait ajouter des statistiques pour montrer l’ampleur de la catastrophe. Mais on peut aussi laisser parler les vitres brisées. Le spectateur fabrique ses propres pensées et images, en voyant des tessons de vitres qui évoquent des souvenirs de destruction (guerres, vandalisme, tempêtes, catastrophes, pauvreté).



Un cauchemar mexicain, *De paradis artificiel et d’enfers,* Casa de la Primera Imprenta-Universidad Autónoma Metropolitana, Ville de Mexico, 2013.

Graciela Schmilchuck : Comment as-tu réagi lors de la chute du mur de Berlin ?

Urs Jaeggi : Je voulais faire réfléchir les gens sur l’espace, sur l’endroit où ils se trouvaient. L’espace, c’est sociologiquement très significatif. Il faut le faire parler. Par exemple, à Lubmin, je suis intervenu avec des objets très simples, des dessins abstraits, des écritures en blanc sur des planches peintes en noir. L’art n’est pas seulement dans les musées et les galeries. Il peut être partout. Là où était le mur.

Dans des installations que j’ai réalisées à la Malzfabrik j’ai utilisé des objets existants et des fragments de musique et de son. Marcel Duchamp a changé l’esthétique et l’approche traditionnelle de la culture muséale par une simple intervention, une seule, mais décisive. Un urinoir.

Rétrospectivement, il est facile de dire : c’était dans l’air. Oui, on avait déjà en tête de transformer le réel en une apparence d’irréalité. Les surréalistes, auxquels Duchamp n’appartenait pas, avaient ouvert un champ fertile ; dans l’art, les maniéristes l’avaient préparé, et les cubistes aussi avec la dissolution et la fragmentation des formes familières.

Duchamp ne se préoccupe pas des objets trouvés, mais cherche de modes de représentation inhabituels. Il est impudent de placer un urinoir (un geste adouci avec le titre de « Fontaine ») dans un espace d’art : pure subversion intellectuelle, décision du cerveau (annonçant l’art conceptuel). Dès

lors, tout est possible si vous le faites. Cela a eu des conséquences considérables. John Cage l'a également montré en musique.

Je me suis plutôt intéressé aux objets trouvés, dessins, images qui expriment ce que je veux montrer. Les artistes visuels sont des acteurs. Pourquoi l'urinoir ne devrait-il pas avoir de descendants ? Je me suis intéressé aussi aux bruits trouvés. Dans le studio de l'Akademie der Künste Berlin et dans mon studio de l'époque j'ai travaillé avec les bruits de la ville, enregistrés principalement à Mexico. Certains ont servi de bruit de fond lors d'une performance dans le cadre de l'exposition *Evidencia* à Venise, à l'Arsenal lors de la Biennale 2001.



Habiter les ruines, *De paradis artificiel et d'enfers*, Casa de la Primera Imprenta-Universidad Autónoma Metropolitana, Ville de Mexico, 2013.

L'art est-il capable de montrer des images qui saisissent la fracture de nos sociétés ? Qui expriment notre colère et nous donnent du courage en même temps ? J'essaie, encore et encore. Les vitres brisées : expressives, ouvertes à l'interprétation. Les cuvettes de toilettes : ce qu'elles crachent : Dur et silencieux, chaotique, agité et silencieux.

Graciela Schmilchck : Des sociologues se sont-ils intéressés à tes œuvres littéraires et artistiques.

Urs Jaeggi : Oui, mais surtout d'anciens étudiants, qui me connaissaient personnellement.

Graciela Schmilchuck : Ta sensibilité sociale autant qu'esthétique s'exprime très diversement. Ce que tu cherches, c'est à défendre les droits fondamentaux de l'homme et dénoncer les abus incessants. Prendre parti pour tous ceux qui vivent dans la précarité.

Urs Jaeggi : Dans *Le silence du désert*, j'ai tenté de faire entendre l'intensité des souffrances de ceux qui tentent leur chance pour passer aux États-Unis, mais sans tomber dans le documentaire, ni le narratif. J'ai voulu faire sentir les images qui m'obsédaient dans ma tête, celles de la cruauté de ceux qui ne peuvent pas, qui ne veulent pas affronter les problèmes de la faim, de l'humiliation de ces hommes abandonnés, que ce soient les émigrants, les malades mentaux, les infirmes, les aveugles. Il me fallait faire entendre l'angoisse et la complicité que je partage avec eux. La sociologie prétend vouloir être un discours scientifique, donc neutre, alors que je voulais exprimer mon engagement politique, ce que permettent l'art et la littérature.

Lors de mon exposition *Entgrenzen*, (*Sans frontières*) à la Galerie Carpentier, Berlin, 2018), le carton d'invitation que j'ai écrit le formulait clairement. Je ne m'en tiens pas à ce que j'ai trouvé. L'art n'est pas seulement pour moi, comme la littérature, il est un champ ouvert. Apparemment redondant, luxueux. Mais il existe depuis aussi longtemps que nous. Les dessins rupestres dispersés dans le monde entier conservent encore assez souvent une incroyable expressivité. Ils étaient probablement nécessaires pour les habitants aussi. Et aujourd'hui ? Il semble qu'aujourd'hui les photos soient mises en scène comme des articles de marché, toujours plus chers, parce qu'elles sont socialement prestigieuses, et qu'elles gagnent souvent en valeur. Et nous le savons : ...les œuvres d'art existent parce que c'est ainsi que les experts les appellent. Nombre d'entre eux contribuent également de plus en plus à influencer les prix du marché. Mais il y a aussi des critiques. Octavio Paz le dit clairement : *« Il devient chaque jour plus clair que le bâtiment construit par la civilisation occidentale est devenu une prison pour nous, un abattoir collectif sanglant »*.

Et il n’est pas étonnant que nous nous interrogions sur la réalité et cherchions donc une issue. S’accrocher obstinément à l’illusion de pouvoir changer quelque chose par la pensée et l’action ; par exemple avec des images. Sans désir, sans rêve, sans pensée et action subversives, sans art et littérature, nous nous soumettons aux horreurs quotidiennes. » Dans le domaine de l’art, les experts du secteur promeuvent des prix du marché qui excluent l’amateur d’art normal, voire expérimenté. Le commerce de l’art est florissant. Pour quelques-uns.

Des contre-expériences ? Insolite et rare : *Sans frontières* portait une idée hérétique : ce n’est pas moi et pas le galeriste qui détermine la valeur des tableaux. Vous, en tant que visiteur, pouvez le déterminer. Sans échange, sans vente aux enchères. En fonction de votre appréciation et de vos possibilités.

Graciela Schmilchuck : Tu penses que c’est le rôle des artistes et des musées que d’assumer un rôle éducatif, d’éveiller les consciences sociales. Comment conçois-tu cet art sociologiquement engagé ?

Urs Jaeggi : Est-ce sortir du champ de l’art que de traiter de tels problèmes humains ? Que veut, que peut faire l’art aujourd’hui face à la catastrophe que nous vivons, face aux conflits si graves qui nous lancent un défi, si nous ne nous rassemblons pas pour lutter, pour espérer, même avec ces moyens si fragiles de l’art que sont l’esthétique et l’éthique ? La question qui se pose, c’est que peut produire l’art dans un monde où des millions de personnes luttent pour leur survie, où des millions de personnes doivent s’avouer vaincues. L’artiste murmure ou rumine son silence. Il est étrange qu’au milieu de cet enfer il y ait encore une résistance, un espoir. C’est un miracle, comme l’amour, qui nous empêche de nous déclarer vaincus. Cet amour qui m’a amené aussi à vivre dans deux pays, six mois à Berlin, six mois à Mexico. Le Mexique est un pays latin. Mon art y est bien accepté, alors qu’en Allemagne, on n’aime pas trop qu’un sociologue soit aussi un artiste et un écrivain.

Graciela Schmilchuck : Tu décris cet enfer dans tes écrits : l’argent qui contrôle tout, qui fausse même l’art en faisant un commerce. Les conservateurs de musées, les critiques d’art, les théoriciens eux-mêmes se prêtent souvent à ce jeu. Cet enfer, c’est aussi l’exclusion, les abus du consumérisme, l’autoritarisme, le conformisme de la pensée, l’indifférence, et tout, et tout ! Tu te demandes encore si, face aux promesses magiques du monde virtuel et aux ressources inépuisables de notre nouvelle culture de consommation, l’art peut encore lutter contre la société du spectacle et en atténuer les scandales. Peut-être, te dis-tu ; peut-être y-a-t-il encore un espoir si on s’obstine. Et le silence et le vide ne seraient-ils pas la seule réponse ? Une réponse qui court dans ta pensée et dans ton art.

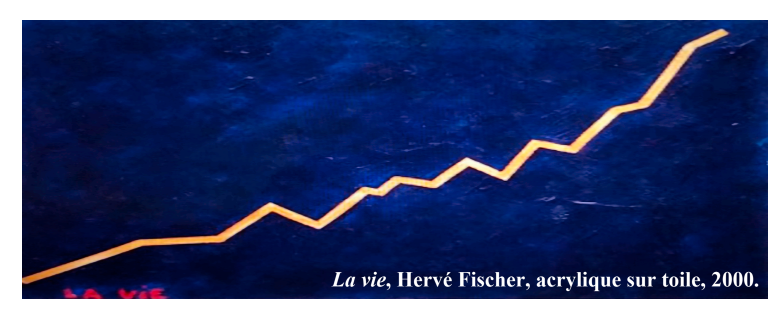
Urs Jaeggi : Que peut faire l’art par rapport à l’indicible ? Par rapport à l’irreprésentable ? Parfois, il ne sert à rien de crier contre la monstruosité des crimes, comme devant le monument aux Juifs assassinés de Berlin. On ne peut pas rendre visible l’absence, même par le vide.

Littérature, éthique, droit : des liaisons dangereuses

Peggy Larrieu

magma@analisiqualitativa.com

Maître de conférences en droit privé et sciences criminelles à l'Université d'Aix-Marseille, ses recherches s'inscrivent dans une perspective interdisciplinaire. Après une thèse sur La vie politique saisie par le droit privé, Presses universitaire d'Aix-Marseille (2006), elle s'est intéressée aux liens existants entre le droit et les neurosciences mais également et, en contrepoint, aux liens entre le droit et l'imaginaire (mythes, littérature). Parmi ses principales publications : Neurosciences et droit pénal (L'Harmattan, 2015) et Mythes grecs et droit (Presses Universitaires de Laval, 2017).



La vie, Hervé Fischer, acrylique sur toile, 2000.

Abstract Peut-on assigner une fonction éthique à la littérature sans pour autant la dénaturer, la finaliser, la réduire à l'instrumental ? On sait depuis les travaux de Ricoeur que la fiction littéraire peut être considérée comme un *« laboratoire du jugement moral »* et qu'il existe des liens entre le narratif et le prescriptif. Non seulement le prescriptif est nécessairement formulé sur le mode du narratif, mais le narratif est en tant que tel porteur d'exigences éthiques. Cette approche de la littérature, impliquant le lecteur dans des conflits de valeurs et de normes et lui offrant un enseignement par expérience imaginative, est défendue par certains philosophes comme Martha Nussbaum, dont les travaux trouvent actuellement un écho important dans les études juridiques. Cela étant, peut-on considérer la littérature en elle-même comme une entreprise fondamentalement éthique ? La question doit demeurer ouverte si l'on veut éviter de faire de la littérature un catalogue de prescriptions. Son rôle n'est pas de prescrire une certaine morale. Car elle est justement un moyen pour exprimer la complexité qui caractérise la vie éthique.

En 1940, Gide écrivait : *« ce n'est pas avec de bons sentiments qu'on fait de la bonne littérature »*. Moins d'un siècle plus tard, des éditeurs annoncent qu'ils ne commercialiseront plus les livres de Gabriel Matzneff, dans lesquels il relate ses relations pédophiles. Concomitamment, de plus en plus de recherches sont aujourd'hui consacrées à ce qu'on appelle le *« tournant éthique de la littérature »*[1]. Comment doit-on alors repenser la relation entre l'éthique et la littérature ? Plus largement, peut-on assigner une fonction éthique à l'art, sans pour autant le réduire à l'instrumental ? Et peut-on le dissocier de l'esthétique ?

Si l'on s'en tient à la littérature, au sens strict, le terme renvoie à *« l'ensemble des œuvres écrites auxquelles on reconnaît une valeur esthétique »*. La notion d'esthétique comme critère distinctif est toutefois d'un usage délicat. On retiendra plutôt celle de *« fiction »*. Le latin *fingere*, d'où est issu le participe passé *fictum*, désigne à l'origine le fait de *« modeler dans l'argile »*, c'est-à-dire l'action concrète du potier dans le registre de l'artisanat. C'est par extension qu'il en est venu à signifier *« façonner, reproduire les traits, représenter »*, puis dans un sens abstrait, *« imaginer, inventer »*. Ainsi la fiction artistique est-elle une œuvre de l'esprit qui s'exprime le plus souvent sur un support matériel et dont l'objet est de représenter une réalité absente[2].

De cette double dimension, à la fois concrète et abstraite, naît un rapport ambivalent à la réalité. Assurément, la fiction n'est pas la réalité. Néanmoins, elle ne lui est pas totalement étrangère. Toute fiction se présente en effet comme un *scénario* sur le monde. Elle déforme le réel, élabore des

---

[1] S. Laugier (dir.), *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.

[2] P. Ségur, Droit et littérature, Eléments pour la recherche, *Revue Droit & Littérature*, 2017, n° 1, p. 107.

« contre-mondes ». Mais en insérant un filtre entre l'individu et le monde qu'il occupe, la fiction contribue à le transformer. Loin d'être purement fabulatoire, elle comporte une dimension performative.

Or, il n'en va pas autrement de l'éthique ou même du droit, qui font partie de ce que l'on peut appeler l'ordre prescriptif (ou normatif). Relevant du devoir-être, ces superstructures constituent autant de mythologies sociales. En tant que telles, elles sont pétries de fictions. Certes, lorsqu'on met en perspective l'ordre prescriptif et la création littéraire, on se heurte à un sérieux problème d'altérité. D'un côté, les conflits de valeurs, les affaires sérieuses, le bien, le mal ; de l'autre, la fantaisie, l'imaginaire, l'invention, la futilité, le caprice.

Cependant, cette apparente altérité mérite d'être repensée. C'est qu'entre le narratif et le prescriptif les liens sont étroits. On doit à Paul Ricoeur d'avoir présenté la narration comme une transition entre la description et la prescription, et ce faisant, d'avoir rompu avec toute une tradition de pensée issue de David Hume, pour laquelle le devoir-être s'oppose à l'être sans transition possible. Pour Ricoeur, il existe une continuité entre la description des faits et la prescription, qui passe par la narration. C'est dire que le prescriptif a besoin du narratif pour faire sens. Et c'est dire aussi que si le narratif fait sens, c'est parce qu'il est déjà, en lui-même, porteur d'une exigence normative. Car, le récit est riche en anticipations de caractère éthique.

Cette approche de la narration, impliquant le lecteur dans des conflits de valeurs et de normes et lui offrant un enseignement par expérience imaginative, est aussi défendue par certains philosophes comme Martha Nussbaum[3], dont les travaux trouvent actuellement un écho important dans les études juridiques. Les relations entre le droit et la littérature sont au centre de réflexions, qui ont été initiées dans les pays anglo-saxons où la méthode d'enseignement par cas les favorise, puis développées en droit continental où elles permettent de renouveler en profondeur la théorie juridique. On sait grâce à François Ost à quel point les écrivains peuvent contribuer à conserver, ou à transformer, l'imaginaire juridique[4]. Entre le *« tout est possible »* de la fiction littéraire et le *« tu ne dois pas »* de l'impératif juridique, il y a interaction au moins autant que confrontation. Cette interaction est réciproque en ce sens que d'une part, le droit se présente lui-même comme un ensemble de fictions, d'autre part, la littérature peut avoir une valeur éthique que le juge, dans son office, a tout intérêt à prendre en considération.

Néanmoins, aujourd'hui, lorsqu'on parle de littérature éthique, cela va plus loin. Ce n'est plus seulement la critique qui se définit comme pouvant être de type éthique (c'est-à-dire qui propose, à la suite de Martha Nussbaum ou de Paul Ricœur, une approche des textes s'intéressant à des questions d'ordre éthique), mais la littérature en elle-même qui se voit comprise comme une entreprise fondamentalement éthique[5]. Le glissement d'une critique éthique à une *« littérature éthique »* fait toutefois courir le risque de l'instrumentalisation. L'éthique serait-elle devenue une mode ? Et nous sentons-nous tellement coupables pour avoir besoin de nous réfugier derrière l'éthique ? La question est à vrai dire très délicate. La littérature, l'éthique et le droit entretiennent des relations extrêmement complexes. On peut y voir des divergences mais aussi des convergences.

I. Divergences

Dans une conférence datant de 1987, Deleuze définit la création comme acte de résistance. Résistance à la mort, résistance à la tyrannie de l'information qui est le propre des sociétés de contrôle, et finalement résistance à l'entropie de toutes choses, puisqu'elle permet de libérer une puissance de

[3] M.C. Nussbaum, *L'art d'être juste*, Villeneuve d'Ascq, Climats, 2015 ; *Les émotions démocratiques*, Paris, Flammarion, 2020.
[4] F. Ost, *Raconter la loi, Aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 37-38.
[5] I. Daunais, Ethique et littérature : à la recherche d'un monde protégé, *Etudes françaises*, 2010, 46 (1), p. 63.

vie qui avait été emprisonnée ou offensée. Ce faisant, il rejoint la conception de l'esthétique négative d'Adorno pour qui l'œuvre d'art est avant tout résistance.

Quels sont en effet les traits essentiels de l'œuvre littéraire ? Quel qu'en soit le genre, elle met le donné à distance, déjoue nos certitudes, rompt avec les tournures convenues et suspend nos évidences quotidiennes. Elle est toujours, de quelque façon, une *« contre-création »*, un défi à l'ordre établi. Se livrant à toutes sortes de variations imaginatives, elle est l'expression la plus sûre d'une liberté en acte. Par son indiscipline, la littérature permet de penser la société contre elle-même.

La question des relations entre les œuvres littéraires, la politique et la société n'est pas récente. Pour certains écrivains, la question ne mérite même pas d'être posée. Au XVIe siècle, Malherbe considère qu'*« un bon poète n'est pas plus utile à l'Etat qu'un bon joueur de quilles »*. Pour d'autres, toute littérature est politique même si elle n'est pas politisée. Les *Fables* de La Fontaine, par exemple, ne sont pas seulement une satire de ces curieux animaux que sont les hommes, mais aussi une critique, à peine voilée, de la politique menée sous le Gouvernement de Colbert. La neutralité revendiquée de la fiction se révèle dès lors illusoire.

L'idée de littérature engagée constituera le point d'orgue de ce lien jugé nécessaire entre écriture et politique. L'écrivain engagé s'affirme avant tout dans un rôle de témoin universel : il est investi d'une mission d'observation et de dénonciation de la société. Dans *les Rayons et les Ombres*, Hugo fustige les auteurs non engagés qu'il décrit comme inutiles. Il définit ainsi le rôle de l'écrivain, porte-parole et dénonciateur du peuple, incapable de formuler ses propres craintes et critiques. En 1862, *Les Misérables* entendaient déjà *« faire sauter toutes les institutions sociales »* et Sartre rappellera plus tard avec force que *« les mots, comme dit Brice Parain, sont des pistolets chargés »*.

C'est que la littérature a pour effet de bousculer les conventions. Elle exerce un rôle critique, de remise en question, voire de transgression. Cette capacité subversive, que l'on trouve chez Sophocle, Dante, Kafka, Camus et tant d'autres, atteint son paroxysme avec les anti-Lumières, qui ne croient pas au progrès, méprisent la démocratie et pourfendent les droits de l'homme. Sur ce point, on peut mentionner Sade qui, dans *Les Infortunes de la vertu*, dresse le tableau de l'injustice sociale. Chaque vertu que cherche à pratiquer Justine finit par se retourner contre elle. Car la littérature s'autorise à dépeindre le mal. Précisément, si l'on en croit Georges Bataille, la littérature est l'expression d'une forme aigue du mal[6]. Pour lui, comme pour Blake, Baudelaire ou encore Genet, la liberté est du côté du mal tandis que le côté du bien est celui de la soumission, de l'obéissance au conformisme. Mais qu'est-ce au fond, se demande Sartre, que cette liberté par le mal, sinon le symbole des enfants désobéissants?

Enfin, un dernier point de divergence se dessine : la littérature donne voix à la part maudite, à l'autre refoulé : elle se fait alors expression de la *« pensée du dehors »* (Foucault), celle de *« l'homme du souterrain »* qu'évoquait Dostoïevski. Bref, elle donne voix aux sans-voix, à tous les recalés de la société, à tous ceux qui sont réduits au silence, ceux auxquels la société refuse ou coupe la parole. La littérature est le porte-voix des marges, de l'hétérogène, de l'altérité. On songe ici à la littérature post-colonialiste, multiculturelle, migrante. On songe aussi au Colonel Chabert de Balzac, l'*« absent »* le plus célèbre de la littérature. On songe enfin à toutes celles dont la parole est disqualifiée parce qu'elles sont des femmes : Antigone, Cassandre, Iphigénie, Electre et tant d'autres, dont la plainte, interdite sur l'agora, se réfugie sur la scène de la tragédie[7]. Dans ces conditions, rien d'étonnant à ce que les écrivains puissent s'exposer à la réprobation et au rejet de la société.

En 1749, Diderot est arrêté pour outrage aux bonnes mœurs pour avoir anonymement publié les *Bijoux indiscrets*, roman dans lequel un anneau est capable de faire parler le sexe. En 1777, Sade est

[6] G Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 9.
[7] F. Ost, *Si le droit m'était conté*, Paris, Dalloz, 2019, p. 169.

incarcéré pour ses actes (orgies, abus sexuels, violences), mais quelques années plus tard, en 1801, c'est l'écrivain qui est envoyé en prison. Il inaugure ainsi le siècle de la censure. En juillet 1857, quelques mois après le procès de Madame Bovary, s'ouvre celui des *Fleurs du mal*. Sur réquisitoire du procureur Ernest Pinard, Baudelaire est condamné pour délit d'outrage à la morale publique à une amende importante et à la suppression de six pièces de son recueil. Si le XIXe siècle est celui de la censure, celle-ci s'étendra jusqu'à l'entre-deux guerres. Des associations de défense de la morale vont se spécialiser dans la chasse aux publications pornographiques. Boris Vian et Henri Miller en feront les frais.

Assurément, la liberté de l'écrivain ne saurait être absolue. Si l'on a pu appliquer à celui-ci une justice d'exception pour motifs politiques et moraux, sa liberté d'expression a pour limites plus sûres la diffamation et la protection de la vie privée, comme l'indique un contentieux très abondant. En outre, d'éventuelles sanctions pénales peuvent frapper des propos antisémites, xénophobes, racistes, révisionnistes et ceux qui, pornographiques ou violents, sont susceptibles de porter atteinte à des mineurs. Néanmoins, leur application à des œuvres littéraires n'est pas des plus simples[8]. On peut se demander, en particulier, si certaines jurisprudences ne témoignent pas d'un défaut de distance critique, voire d'un manque de culture du juge – et au-delà de la société –, à l'égard de la littérature.

En effet, alors que la censure administrative a plus ou moins disparu, alors que la liberté d'expression a conquis son autonomie face au politique, il semble qu'elle soit aujourd'hui limitée par des intérêts privés (respect de la vie privée, de la dignité, de l'honneur, mais aussi respect de l'image de marque d'une entreprise). On peut y voir une forme de *« privatisation de la censure »*. Ceci donne naissance à des phénomènes d'auto-censure car les auteurs redoutent les actions en justice plus qu'ils ne redoutaient jadis la censure, laquelle censure pouvait au fond leur faire de la publicité.

Par exemple, dans la décision prise par les Editions Gallimard de mettre un terme à la publication de l'écrivain Gabriel Matzneff, visé par une enquête pour viols sur mineurs et mis en cause dans le livre de Vanessa Springora, certains ont pu discerner une forme d'auto-censure. Il est vrai que la question est particulièrement délicate. Toutefois, il importe de dissocier l'œuvre de son auteur. Celui-ci doit bien évidemment répondre de ses actes répréhensibles mais l'œuvre doit-elle nécessairement subir le même sort ? C'est là une question d'éthique personnelle…

II. Convergences

Nombre d'œuvres contemporaines ne dissimulent pas leur portée ou leur démarche éthique. Comment se manifeste alors ce tournant éthique ? Par la promotion d'une fonction *« po-éthique »* de la littérature, d'une part, et l'apparition sur le devant de la scène littéraire d'une expression nouvelle du sujet, réflexif et ouvert à l'altérité, d'autre part.

En premier lieu, la littérature peut s'emparer de questions d'ordre éthique, notamment bioéthique, comme l'euthanasie, le clonage, le transhumanisme … Philippe Muray s'en offusque : *« Le destin de la littérature contemporaine ne serait-il pas de s'intéresser à la façon dont n'importe quelle nouveauté, surtout scientifique, devient instantanément objet de discussions éthiques et de commissions de réflexion destinées à produire de nouvelles lois ? C'est La Fontaine trois siècles*

[8] En 2002, Michel Houellebecq, poursuivi pour message pornographique susceptible d'être lu par des mineurs après la parution de *Plateforme* (Flammarion, 2001), est relaxé au motif que l'ouvrage n'est pas *« dénué de toute valeur artistique et littéraire »*. Mais les juges ont opté pour la solution inverse un an plus tard à propos de *Il entrerait dans la légende* de Louis Skorecki (éd. Léo Scheer, 2002) en considérant que peu importaient *« les intentions de l'auteur quant au genre littéraire recherché »*.

après : les grenouilles qui demandent une loi ! »[9]. Ces propos semblent quelque peu excessifs. Au nom de quoi l'écrivain devrait-il s'interdire de traiter de débats de société ?

Que l'on songe par exemple aux romans de Michel Houellebecq, notamment *La possibilité d'une île*, qui aborde le clonage humain. Comme le souligne Nicolas Dissaux, Houellebecq est particulièrement ambivalent par rapport à la science. D'un côté, on peut y voir une satire de la civilisation technicienne et de ses excès. D'un autre côté, il déclare : *« Bien entendu, je me ferai cloner dès que possible »*. Ce qui ne l'empêche pas de se réclamer de l'éthique : *« Alors je me résume. Les droits de l'homme, la dignité humaine, les fondements de la politique, tout ça je laisse tomber, je n'ai aucune munition théorique, rien qui puisse me permettre de valider de telles exigences. Demeure l'éthique, et là oui, il y a quelque chose. Une seule chose en vérité, lumineusement identifiée par Schopenhauer, qui est la compassion. A bon droit exaltée par Schopenhauer, à bon droit vilipendée par Nietzsche comme source de toute morale. J'ai pris – cela n'est pas nouveau – le parti de Schopenhauer. Cela ne permet nullement de fonder une morale sexuelle – mais ça, ce serait plutôt un soulagement. Cela permet par contre de fonder la justice et le droit »*[10]. Au fond, Houellebecq n'apporte aucune réponse à la question bioéthique du clonage, il nous propose une satire du monde contemporain.

En second lieu, ce que l'institution littéraire désigne, depuis quelques années, sous le nom de *« littérature éthique »* correspond à un certain rapport de l'écrivain à ses personnages, selon lequel celui-ci donne vie et parole à des figures humbles ou oubliées. Or, selon Isabelle Daunais, ces personnages ne sont pas vraiment au monde. Elle prend pour exemple la Dora Bruder de Patrick Modiano, ou les vies minuscules de Pierre Michon, et considère que tous ces êtres, réels ou non, sont créés pour dire, ou mieux, pour prouver qu'ils existent ou ont existé. Cependant, *« ils n'existent que dans la conscience de l'écrivain. Ce sont de pures abstractions »*[11]. Et là serait le principal danger de la littérature éthique : tomber dans l'abstraction et le réductionnisme en adoptant une posture unilatérale non dialogique.

Dans le tome 6 de *La méthode*, Edgar Morin applique le paradigme de la complexité au domaine de l'éthique[12]. L'éthique n'échappe en aucun cas au problème de la contradiction. Elle est complexe au même titre que le sont le bien et le mal. Une action nocive ou meurtrière peut aboutir, par les réactions antagonistes qu'elle provoque, à des résultats heureux. Et inversement, la sagesse populaire sait bien que *« l'enfer est pavé de bonnes intentions »*, ce qui signifie qu'une action moralement bonne peut produire des effets pervers. En introduisant ainsi l'incertitude et la contradiction dans le domaine de l'éthique, Edgar Morin prolonge la critique de ce que Nietzsche désignait par la moraline. Nietzsche distinguait la morale de la moraline et dénonçait cette dernière comme un appauvrissement de l'éthique, conduisant au réductionnisme, à la simplification. Précisément, selon Jean-Michel Besnier, *« si l'on veut résister à la simplification, le contre-feu c'est la fréquentation de situations humanogènes, et en particulier de situations littéraires, où l'Humain échappe toujours au formatage et à la réduction unilatérale »*[13].

Aussi bien, le rôle de la littérature n'est pas de prescrire une certaine morale. Car elle est justement un moyen pour exprimer la complexité qui caractérise l'existence. Et c'est en cela qu'elle a une valeur éthique.

---

[9] P. Muray, *Essais*, Les Belles Lettres, 2015, p. 634.
[10] M. Houellebecq, Cité par N. Dissaux, *Houellebecq, un monde de solitudes*, Paris, L'Herne, 2019.
[11] I. Daunais, Ethique et littérature : à la recherche d'un monde protégé, *Etudes françaises*, 2010, 46 (1), p. 63.
[12] E. Morin, *La méthode, tome 6, L'éthique*, Paris, Seuil, 2004, p. 62 et 120.
[13] J.M. Besnier, *L'homme simplifié*, Paris, Fayard, 2012.

Bibliographie

G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
J.M. Besnier, *L'homme simplifié*, Paris, Fayard, 2012.
I. Daunais, Ethique et littérature : à la recherche d'un monde protégé, *Etudes françaises*, 2010, 46 (1), p. 63.
N. Dissaux, *Houellebecq, un monde de solitudes*, Paris, L'Herne, 2019.
S. Laugier (dir.), *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.
E. Morin, *La méthode, tome 6, L'éthique*, Paris, Seuil, 2004.
P. Muray, *Essais*, Les Belles Lettres, 2015.
M.C. Nussbaum, *L'art d'être juste*, Villeneuve d'Ascq, Climats, 2015.
M.C. Nussbaum, *Les émotions démocratiques*, Paris, Flammarion, 2020.
F. Ost, *Raconter la loi, Aux sources de l'imaginaire juridique*, Paris, Odile Jacob, 2004.
P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947), Paris, Gallimard, 1985.
P. Ségur, Droit et littérature, Eléments pour la recherche, *Revue Droit & Littérature*, 2017, n° 1, p. 107.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.18, n.2, 2020, ISSN 1721-9809

Une pièce de souveraineté : le projet de György Galántai et Artpool « World Art Post » [1]

Zsuzsa László

magma@analisiqualitativa.com

Le *Artpool Art Research Center* est un centre d'archives, bibliothèque, documentation et de recherche sur l'art basé à Budapest, fondé en 1979 par György Galántai et Júlia Klaniczay. Il a été créé dans le but de poursuivre la tradition de l'*Atelier de la Chapelle Balatonboglár*, un espace artistique d'été pour les artistes d'avant-garde organisé par Galántai entre 1970 et 1973 en Hongrie. Basé sur le concept d'*archive active* de Galántai, *Artpool* a pour mission non seulement de préserver les documents collectés, mais aussi de lancer de nouveaux projets qui font circuler l'information et génèrent des idées encore à réaliser. *Artpool* a fonctionné comme une institution autogérée pour les pratiques artistiques non soutenues par le régime socialiste, se concentrant principalement sur l'art conceptuel, l'art par correspondance, la performance, la poésie visuelle, Fluxus et d'autres formes d'art expérimentales. Son fonctionnement en tant qu'ONG a débuté en 1992 et a permis à *Artpool* d'ouvrir son propre espace et ses archives aux chercheurs et à un public plus large, en organisant des événements, des expositions et des projets publics. Pour assurer sa viabilité en 2015, *Artpool* a rejoint le Musée des Beaux-Arts de Budapest et y fonctionne aujourd'hui comme une unité distincte.



Abstract *Artpool* prend en compte le contexte social dans lequel elle opère et qu'elle doit réinterpréter perpétuellement comme un système holarchique. Un système sans hiérarchies traditionnelles, qui peut continuer à relier *Artpool* au monde entier aussi bien qu'à son environnement social local, comme elle le fait depuis 1982, mais de manière encore plus radicale, par des réseaux de communication de plus en plus nombreux.

Artpool a envoyé en 1981 un appel à toutes les adresses que les fondateurs, György Galántai et Júlia Klaniczay, avaient recueillies depuis le début. Ils y demandaient des dessins de timbres commémorant *des événements artistiques, des œuvres d'art, d'autres artistes, ou eux-mêmes, etc.* Les timbres d'artistes reçus ont été rassemblés dans une exposition lors du sixième événement d'*Artpool Periodical Space*, s'inscrivant ainsi dans une série d'expositions réalisées dans différents lieux sous l'inspiration du *« Réseau éternel »* - l'*Eternal Network* - de Robert Filliou.

La couverture du catalogue présentant les timbres de 550 artistes de 35 pays, était consacrée à une carte du monde indiquant uniquement les fuseaux horaires, sans frontières politiques. Dénonçant ainsi les frontières idéologiques et économiques qui prévalaient encore pendant la fin de la guerre froide, et célébrant le réseau décentralisé de l'art postal, le projet créait une vision alternative du monde, que nous dirions maintenant holarchique. Cette image indiquant seulement les fuseaux horaires s'inscrivait dans l'état des choses de ce moment-là, cartographiant un monde dans lequel

[1] Traduction de l'anglais par Hervé Fischer.

Artpool pouvait se sentir chez lui et évoquer son propre espace sans limite, celui de ses contacts et de son réseau de communication.

Cette carte ne se référait évidemment pas l'utopie d'une homogénéité mondiale. György Galántai a conçu un timbre vierge, que chaque participant pouvait remplir avec son propre univers, *« formant ainsi plusieurs séries significatives d'univers ne tenant pas compte des frontières géographiques, politiques ou culturelles »* - soulignaient Galántai et Júlia Klaniczay dans l'avant-propos du catalogue [2]. *« L'édition de timbres est un monopole d'État »* - de sorte que le timbre artistique constitue *« un acte d'indépendance, une affirmation de souveraineté »*, affirme Gábor Tóth, poète visuel et expérimental basé à Budapest, dans son manifeste publié dans le même catalogue [3]. Le réseau de l'art postal, tout comme celui de la poste, n'a servi que de support à l'*art par correspondance*, qui reposait sur l'économie du don et se définissait comme marginal et indépendant des institutions artistiques servant soit le marché, soit la représentation de l'État. Il a servi à construire un musée mondial alternatif d'œuvres d'art miniatures, par définition itinérantes.

« L'idéal des individus qui développent le réseau d'art postal est de construire une "société idéale", le Réseau Éternel. Dans ce réseau, le discours et le dialogue se maintiennent en équilibre. Les dialogues stockent le discours et les discours provoquent les dialogues. Chaque individu peut être le moteur et le nœud qui anime le réseau et fait naître des projets, des expositions, des archives ou, par exemple, des musées. Ainsi, les productions individuelles deviennent partie intégrante de la communication sociétale et l'exposition en est une manifestation » [4].

Près de quarante ans plus tard, alors que les timbres-poste, et donc les timbres d'artistes, sont devenus des monuments de la technologie de la communication d'une époque révolue, et que le *Artpool Art Research Center* est lui-même devenu un département d'un musée d'État, nous pensons que cette carte en couverture demeure toujours d'une grande pertinence. *Artpool* prend en compte le contexte social dans lequel elle opère et qu'elle doit réinterpréter perpétuellement comme un système holarchique. Un système sans hiérarchies traditionnelles, qui peut continuer à relier *Artpool* au monde entier aussi bien qu'à son environnement social local, comme elle le fait depuis 1982, mais de manière encore plus radicale, par des réseaux de communication de plus en plus nombreux.

Comme le déclarait Vliém Flusser et comme l'a souvent cité György Galántai, *« il devient de plus en plus évident qu'il est absurde de tenter de faire une distinction nette entre la science, l'art et la politique. Nous pouvons supposer que dans la science, il y a des impulsions normatives-politiques aussi bien que des impulsions fictives, artistiques et poétiques à l'œuvre, et que dans l'art et la politique, la recherche de la vérité se poursuit. À l'avenir, nous devons apprendre à faire la distinction entre la lecture qui prétend ne pas mettre en jeu des valeurs (la science) et la lecture interprétative (l'art et la politique). Nous devons comprendre, avec le poète Rilke, que c'est une erreur de faire une distinction stricte. Si nous nous exerçons à penser ainsi, nous pouvons nous attendre à des surprises. Ce que la science, l'art et la politique nous apporteront, si nous les lions dans une lecture unifiée, dépassera nos rêves les plus fous »* [5].

Zsuzsa László – *Artpool Art Research Center*, Budapest [6].

---

[2] artpool.hu.
[3] artpool.hu.
[4] artpool.hu.
[5] Vilém Flusser: *Does Writing Have a Future?* Traduit par Nancy Ann Roth, University of Minnesota Press, 2011. p. 83.
[6] Traduction du texte de *Artpool* de l'anglais en français par Hervé Fischer

Futurisme et engagement politique

Giovanni Lista

magma@analisiqualitativa.com

Vit à Paris depuis 1969. Né à Castiglione del Lago (Pérouse, Italie). Ancien professeur d'université et ancien directeur de recherche au CNRS, Chevalier des Arts et des Lettres et membre de la Société des Gens de Lettres, rédacteur et éditeur de la revue Ligeia, dossiers sur l'art, auteur de nombreux articles, catalogues, livres, dont certains ont été primés, il a été le commissaire d'expositions portant sur l'art et la culture des avant-gardes du XXe siècle (futurisme, cubo-futurisme, art italien, photographie, danse, scénographie et arts du spectacle) en Italie, Europe, Japon et USA. Pour une bibliographie complète de ses publications, consulter le site web www.giovanni-lista.com.



Abstract Le futurisme, en tant que mouvement fondateur des avant-gardes historiques préconisant l'*« art-action »* fait de l'artiste un être à part entière, un militant engagé pour l'avènement d'un monde nouveau, un activiste pragmatique qui se trouve continuellement au centre d'une dialectique d'échanges entre la société et la culture, contre la vieille figure romantique de l'artiste enfermé dans son aristocratique isolement.

Pendant sa période symboliste, de 1902 à 1908, Filippo Tommaso Marinetti publie des recueils et des pièces de théâtre où apparaît une vision négative du monde contemporain, marqué par la progression de la technologie et de la seconde révolution industrielle. Son pessimisme, qui correspond à une attitude partagée par plusieurs autres poètes symbolistes, comporte également la conviction que l'art lui-même est devenu inutile dans ce monde désormais dominé par les machines. Dans sa *« tragédie satirique »* intitulée *Le Roi Bombance* (1905), Marinetti réalise une grande fresque sociale et politique pour démontrer l'inutilité à la fois de l'art et de toute révolution.

La tragédie se termine en effet par le suicide du Poète et par la reprise du cycle immuable *« révolution-réaction »* qui scanderait, selon lui, toute l'histoire de l'humanité. Cette attitude de Marinetti n'est pas sans rappeler celle des poètes italiens du mouvement de la Scapigliatura lesquels estimaient, au milieu du XIXe siècle, que le Risorgimento n'avait pas su réaliser sa révolution sociale. Convaincu de l'inutilité de l'art pour changer le monde, Marinetti se montre en même temps fasciné par Victor Hugo et par la figure du poète-tribun, politiquement engagé, selon un modèle suivi par Gabriele D'Annunzio en Italie.

Né à Alexandrie, en Égypte, instruit à une école française tenue par des jésuites mais aussi éduqué par sa mère aux idéaux du Risorgimento qui avaient été à l'origine de l'unification politique de l'Italie, réalisée à peine quelques décennies plus tôt, Marinetti est naturellement patriote et nationaliste. Installé à Milan, il édite la revue *Poesia*, et entreprend une carrière littéraire comme poète et dramaturge, d'abord en langue française. Après la mort de ses parents, il se retrouve seul et très riche, face à la haute bourgeoisie milanaise qui le considère alors comme un parvenu dont la fortune a été faite à l'étranger.

C'est en janvier 1909, trois mois après avoir vécu un accident de voiture dans la banlieue de Milan, qu'advient le changement de cap qui met un terme à la période symboliste et ouvre la voie à une conversion au monde industriel. Marinetti fonde alors le futurisme en tant que mouvement d'*« art-action »*. Son *Manifeste de Fondation du Futurisme* paraît à la fois en version française et en version italienne. La formule *« art-action »*, forgée par Marinetti, renvoie d'abord à la posture sociale de l'artiste, à son engagement militant dans la société contemporaine. Ainsi, par exemple, la poétesse Valentine de Saint-Point se voit officiellement chargée de *« l'action féminine »* du mouvement futuriste. Mais la formule *« art-action »* renvoie également à l'œuvre d'art futuriste. Cette dernière, en se reliant à la vie, s'oppose au repliement narcissique de l'artiste, à l'esthétique de l'art pour l'art des symbolistes et à ce que Boccioni définit comme *« le formalisme a priori »* du cubisme, incapable de saisir les vibrations du devenir vital de la collectivité humaine.

Marinetti écrit : *« Avec le futurisme, l'art devient art-action, c'est-à-dire volonté, optimisme, agression, possession, pénétration, joie, réalité brutale dans l'art (ex. : onomatopées. ex. : bruiteurs = moteurs), splendeur géométrique des forces, projection en avant »*. L'art futuriste doit s'exprimer en accord avec la modernité technologique qui remodèle les goûts, les coutumes et le style de vie traditionnels, selon une sensibilité nouvelle marquée par une splendeur mécanique dont la vie même est le théâtre. Art et vie se fondent organiquement l'un dans l'autre puisqu'ils sont respectivement le langage et la scène nécessaires de la nouvelle réalité en devenir.

Le *« mouvement futuriste »* opère une révolution culturelle visant à assimiler la modernité des machines, de la métropole et du progrès technologique du début du siècle. Le musée, en tant qu'écrin contenant un art séparé de la vie, est désormais inadapté pour satisfaire les besoins spirituels de l'homme moderne. Marinetti saisit, avant tout autre intellectuel ou artiste de cette période, que la culture est en passe de devenir un phénomène de masse investissant la rue et se projetant concrètement dans la quotidienneté active. Cette culture de masse exige un art non plus de contemplation mais d'action et de consommation. La pureté et l'autonomie de l'esthétique sont dépassées par un nouveau système de civilisation dont la naissance implique la fin des valeurs des siècles passées. L'art doit nécessairement participer à cette lutte décisive pour le futur de l'homme.

Ainsi préconisé par le futurisme, en tant que mouvement fondateur des avant-gardes historiques, l'*« art-action »* fait de l'artiste un être à part entière, un militant engagé pour l'avènement d'un monde nouveau, un activiste pragmatique qui se trouve continuellement au centre d'une dialectique d'échanges entre la société et la culture, contre la vieille figure romantique de l'artiste enfermé dans son aristocratique isolement. S'inspirant du syndicalisme révolutionnaire de Georges Sorel et des mythes libertaires de l'anarchie, l'agitation culturelle futuriste déploie le nouveau modèle de comportement de l'artiste qui descend dans la rue, organise des meetings de propagande des nouvelles idées, distribue tracts et manifestes proposant une image utopiste de l'art et de l'homme. La pensée et l'action signifient création en tant que forces productrices d'histoire, germes de renouveau.

Cette vocation activiste et perturbatrice confère au travail culturel le statut de l'événement révolutionnaire. Contre la mort de l'art décrétée par les partisans du positivisme, Marinetti transforme l'art en un instrument d'intervention politique placé au sein même du corps social. L'apparition du futurisme sur la scène de la culture européenne, à la fin de la première décennie du XXe siècle, marque ainsi la naissance même de l'avant-garde en tant que nouvelle façon d'être du travail culturel et de l'acte de création de l'artiste destiné à se mesurer au monde moderne.

Parmi les premiers futuristes qui s'associent à Marinetti, Umberto Boccioni milite activement dans le socialisme humanitaire ; Carlo D. Carrà est un anarchiste de gauche ; Antonio Sant'Elia et Luigi Russolo sont des socialistes engagés. Mais tous finissent par rejoindre les idées de Marinetti pour ce qui est du futurisme comme doctrine du progrès où la violence iconoclaste, dirigée contre toute forme de passéisme, équivaut à la célébration de la liberté libertaire qui, seule, peut assurer le triomphe du nouveau. Pourtant, le principe anarchiste de la *tabula rasa* aboutit parfois, chez Mari-

netti, à un appel extrême à la violence allant jusqu'à l'exaltation de la guerre comme événement régénérateur des peuples.

En 1910, Marinetti tient une conférence à propos de *« la Nécessité et la Beauté de la violence »* aux ouvriers syndicalistes révolutionnaires des Bourses du travail, à Naples, à Parme et à Milan. En 1911, il se rend, comme journaliste, sur le front de la guerre pour la conquête de la Tripolitaine. Il aspire à l'embrasement de la guerre comme seule possibilité de secouer la société italienne. En 1915, les futuristes participent aux manifestations pour l'entrée en guerre de l'Italie aux côtés de la France. Carrà publie le manifeste *Guerre ou révolution purificatrices, rajeunissantes*. Dans ses manifestes, Marinetti voit l'empire austro-hongrois comme le bastion de la culture réactionnaire qui voulait empêcher le Risorgimento et la liberté de l'Italie.

L'histoire politique de l'Italie, après la fin de la Grande Guerre, est connue. Dans un premier moment, en février 1918, Marinetti publie le *Manifeste du Parti Politique Futuriste Italien* suivi, en mai 1919, de son essai *Démocratie futuriste* dans lequel il dit vouloir installer au pouvoir les artistes, qu'il qualifie de *« prolétariat des génies »*. Son parti futuriste ne suscite que fort peu d'adhésions. Il tente ensuite, lors du premier Congrès des Faisceaux de Combat qui se déroule à Florence, en octobre 1919, d'établir une alliance politique avec le mouvement de Mussolini. Moins d'un an plus tard, en mai 1920, lors du second Congrès des Faisceaux de Combat, qui se déroule à Milan, Marinetti quitte le mouvement de Mussolini en dénonçant la grande faiblesse de ses positions antimonarchiques et anticléricales. En août 1920, il publie la plaquette *Au-delà du Communisme* rappelant que son programme vise l'installation des *« artistes au pouvoir »* afin qu'ils réalisent *« la vie comme fête »*.

En janvier 1921, avec la naissance du Parti Communiste d'Italie, ce sont les forces de gauche qui cherchent, à leur tour, la réalisation d'une alliance politique avec Marinetti. Lors d'un congrès qui se tient à Moscou, Anatoli Lounatcharsky en personne invite Antonio Gramsci à rencontrer Marinetti qu'il qualifie de *« seul intellectuel révolutionnaire »* dont dispose la culture italienne. Plusieurs futuristes faisant partie des *« jeunesses communistes »* organisent une exposition futuriste à Turin. La rencontre entre Marinetti et Gramsci, qui rêve de lui faire jouer le rôle de *« l'intellectuel organique »* des forces révolutionnaires n'a pourtant pas lieu.

En janvier 1922, lors d'un congrès qui se tient à Bologne, la constitution des Corporations Syndicales Fascistes fait naître le *« corporatisme »* qui sera l'un des piliers de la politique sociale du régime fasciste. Marinetti réagit en publiant, à Bologne même, son manifeste futuriste *À chacun, chaque jour, un métier différent* dans lequel il invite à *« délivrer les ouvriers de la massacrante monotonie du travail identique et de l'identique dimanche rouge »*. Quelques semaines plus tard, la Marche sur Rome et l'installation du fascisme au pouvoir font cesser de fait toute possibilité d'un quelconque projet politique.

Marinetti croit alors, assez naïvement, que le régime fasciste lui accordera un rôle privilégié dans la politique culturelle de la nouvelle Italie. En fait, il passera de déception en déception jusqu'à une mise à l'écart, au milieu des années trente, suivie d'un véritable ostracisme visant à bannir l'art futuriste ainsi que tout autre art d'avant-garde de la culture officielle italienne.

Pourquoi l'art a-t-il cessé d'être subversif ?

Clemente Padin

magma@analisiqualitativa.com

Né à Lascano, Rocha, Uruguay (1939). Poète, artiste et graphiste expérimental, interprète, conservateur, vidéaste et très actif animateur de l'art postal puis sur les réseaux sociaux. Licencié en lettres de l'Universidad de la República Oriental del Uruguay. Il a dirigé, entre autres, les magazines Los Huevos del Plata et OVUM 10 entre 1969 et 1975. Il a exposé individuellement aux États-Unis, en Italie, en Corée du Sud, en Argentine, en Uruguay, en Allemagne, au Mexique, en Espagne, au Canada, en République dominicaine, au Pérou, au Brésil, en Belgique et au Japon. Entre autres distinctions, il a été invité à la 16e Biennale de Sao Paulo (1981) et à la Biennale de La Havane (1984 et 2000), à Cuenca, en Équateur (2002) et à la 2e Biennale d'art de Thessalonique, en Grèce, (2009). Bourse de l'Académie des Arts et des Lettres d'Allemagne (1984). Il a donné des séminaires sur la poésie expérimentale, la performance et l'art postal dans le monde entier. Il a enseigné à l'IUNA de l'URBA, à Buenos Aires, en Argentine, dans le cadre du cours de troisième cycle "Langues artistiques combinées". Il a rejoué des centaines de fois son spectacle *« La Poesía Debe Ser Hecha por Todos »* - *La poésie est l'affaire de tous* - (la première à Montevideo en 1970) et est l'auteur de 25 livres et de centaines de notes et d'articles. Il a eu plus de 20 expositions individuelles et participé à plus de 500 expositions collectives dans le monde entier. Il a été récompensé par le prix Pedro Figari pour sa carrière artistique dans son pays, l'Uruguay, en 2005. Ses archives se trouvent dans les archives générales de l'UDELAR, à Montevideo, en Uruguay, et sont accessibles aux chercheurs et aux étudiants. Il a reçu le prix 400 ANS de l'Université nationale de Córdoba, Argentine, en 2015 et le prix d'honneur Bernard Heidsieck du Centre George Pompidou en 2019, à Paris, France.



Abstract On a pensé pour diverses raisons que l'art nous permet de lutter pour défendre nos droits en raison de son caractère soi-disant subversif contre la nature arbitraire du pouvoir. Cependant, l'art est aussi innocent qu'une brique, qui permet aussi bien de construire une maison, que de casser la tête de quelqu'un. Cela a tenu au fait que le système socio-économique a réussi à transformer l'artiste, le producteur d'art, en *« chien de compagnie »* des puissants de ce monde. Personne ne penserait à mordre la main de celui qui le nourrit. La pandémie de la Covid-19 n'a fait qu'aggraver la situation, avec ses pertes d'emplois et d'investissements, et pire encore, l'attitude de nombreux potentats qui tournent le dos aux demandes du peuple, insensibles à la douleur et à l'oppression de leurs frères.

« À quoi sert la poésie si elle n'est pas au service des peuples ? » Épicure.

Il est clair que l'art n'est pas de naissance révolutionnaire ou subversif, dans le sens où d'emblée il ébranlerait les bases de notre pensée et perturberait les règles que nous donnons pour atteindre des buts réalistes ; non, il est né des mains de l'homme de l'âge de pierre, pour représenter la réalité et pour donner aux hommes un langage symbolique leur permettant de mener avec succès leurs activités de chasse et de cueillette et de nourrir leur tribu. Mais je veux parler ici de l'art actuel, de sa perte de capacité de produire des œuvres et des textes qui subvertissent la réalité et de provoquer ainsi des changements dans la société, notamment dans le domaine des conventions sociales, afin

d'améliorer nos habitudes de coexistence. Et voilà une bonne question à poser aux chercheurs universitaires : comment et pourquoi l'art est-il devenu si banal et s'est-il transformé en *« animal de compagnie »* du système ?

La réalité dans laquelle nous évoluons est constituée de divers domaines d'activité dont on ne saurait affirmer qu'ils sont autonomes. La politique, la religion, la société, la culture, etc. forment un ensemble d'activités étroitement liées dans leurs propres imbrications, leurs évolutions et leurs interactions constantes. Elles sont tellement interconnectées, que tout changement dans l'une d'elles aura nécessairement une influence sur les autres. Ainsi, la découverte de la théorie de la relativité par Einstein, qui relève de la science, a-t-elle eu un impact dans tous nos champs d'activités humaines, y compris dans l'art.

L'art relève d'un champ d'activité plus large, la *« culture »*, avec son producteur, l'artiste. Celui-ci tente de donner réalité à la quête qui est la sienne, son "humanité", en rendant compte de son *« être dans le monde »* (Sartre). Grâce à sa maîtrise de la nature et à ses grandes avancées technologiques dans la production de biens, l'humanité est devenue capable de produire de plus en plus de produits qui excèdent ses besoins ordinaires pour assurer son existence. C'est précisément cette capacité à produire des excédents qui lui permet de satisfaire à des exigences moins concrètes et moins urgentes, et de répondre ainsi à des préoccupations spécifiquement humaines : l'art, le symbolique, l'esthétique.

Le rôle de l'art est essentiel : il constitue le fondement et le pilier de l'*humanisation* progressive de l'homme, qui n'est pas encore achevée. L'œuvre d'art, en tant que *« produit de communication »* lorsqu'elle exige la participation d'au moins deux interlocuteurs, en situation de *« dialogue »* actif, impose l'une des caractéristiques de l'*humain* : sa relation sociale. Mais l'œuvre d'art est devenue aussi une marchandise, susceptible d'être échangée contre de l'argent ou d'autres produits sur le marché dit *« de l'art »*.

Ce qui changé, c'est le statut de l'artiste en tant que travailleur et tout ce qui est lié à son environnement. La même chose s'est produite dans l'environnement des travailleurs en général. Ces dernières années, nous avons assisté à la prolétarisation progressive de l'artiste, à tel point qu'aujourd'hui, dans notre pays, les artistes se sentent en général *« déçus »* par le maigre salaire ou *« subvention »*, comme l'appelle le gouvernement, de 6 800 pesos pour deux mois (environ 165 dollars) avec lequel ils pensent pouvoir satisfaire à leurs dépenses. Nous avions l'habitude de procéder en tant que *« producteurs indépendants »* et de remplir *« la marmite »* avec des ventes, des services occasionnels et surtout sociaux comme des spectacles, du théâtre, des films, des carnavals, etc. En nous considérant comme des travailleurs, nous espérions recevoir des salaires mensuels qui nous permettent de vivre dignement avec nos familles comme les autres travailleurs, qui, eux, ont même créé des institutions syndicales par branches et par spécialités pour négocier avec les employeurs et les institutions publiques et privées.

Avons-nous espéré que cette situation allait changer avec la pandémie ? Les épidémies du passé ont-elles entraîné plus que des ajustements mineurs, sans effet réel ? Notre époque offre-t-elle des alternatives au modèle capitaliste actuel autres que le système *« socialiste »* mis en place par certains pays ? La peur de l'apocalypse que pourrait entraîner le virus nous a fait rêver et croire à la réalisation de nos espoirs, en créant un nouvel horizon dont le vent chasserait l'indésirable et l'arbitraire. Mais nous ne voyons pas de tels signes annonciateurs, rien qui nous permette d'espérer des transformations, ni à long, ni à court, ni à moyen terme. Au contraire, les gouvernements n'ont fait qu'améliorer leur opérativité répressive en légiférant en matière de contrôle des entreprises par le biais du Pouvoir Judiciaire, en créant plus de forces de contrôle ou en élargissant l'opérativité de celles qui existent déjà.

Aujourd'hui, la culture se comporte comme un mécène bienveillant qui, comme tout le monde, est obligé de travailler et d'investir très prudemment s'il veut éviter de gaspiller son argent. C'est

pourquoi la culture exige-t-elle non seulement des produits de qualité mais aussi, et surtout, de la loyauté. L'artiste ne peut pas non plus mordre la main de ceux qui le nourrissent, les représentants de la culture et de l'art. Est-ce pour cela que la contre-culture ou l'art subversif, ou quel que soit le nom qu'on lui donne, a disparu ? Dans la société actuelle, qui joue le rôle d'objecteur ? N'était-ce pas le rôle des artistes ? Du taon piquant le système pour lui rappeler ses obligations envers le peuple ?

Du *« rien n'est de l'art »* des dadaïstes à la *« définition de l'art »* du mouvement de l'art conceptuel, de *« la mort de l'art »* à la *« grève de l'art »*, l'objectif demeure le même : libérer l'art de sa finalité prédéterminée d'*« instrument de sujétion sociale »* de même nature que l'éducation, la justice, les institutions, la religion, la politique, la police et les armées, etc. En reconnaissant que l'art est un *« travail »* assurant une production *« matérielle »*, (même si, parfois, l'œuvre ne se manifeste pas dans un objet), la société a franchi des étapes importantes d'émancipation de l'art. Ce qui a joué un grand rôle aussi, c'est la reconnaissance de l'étroite interrelation entre les différents domaines d'activité humaine, qui a permis de libérer l'art de sa fonction *« divine »* d'expression de l'ineffable.

Tout est de l'art, rien n'est de l'art. Cela ne dépend que de l'effet *glamour* avec lequel le travail est présenté sur le marché. L'artiste devient ainsi un entrepreneur culturel, un concepteur de projets, un amateur de modèles d'amis artistes partageant les mêmes idées, qui sait rendre des comptes aux entreprises, armé de protocoles culturels, compilateur de slogans propres à approfondir et étendre sa promotion, castrateur de ce qui ne correspond pas à ses paramètres financiers ou à sa rhétorique spéculative. En fin de compte, avant la pandémie, la promotion culturelle était considérée comme un *business,* ou comme une activité publique qui s'adresse aux médias ou aux partis politiques. L'art nous donne une visibilité dans les autres champs d'activité humaine, même si tout se réduit à la clarté et à la transparence du projet, au protocole des étapes à suivre pour atteindre les objectifs, à l'honnêteté dans la gestion des fonds du sponsor ou à la séduction personnelle de chacun dans les médias, à l'image, en un mot, au format, tant de l'œuvre que des comportements auxquels son déploiement nous oblige, et non à l'œuvre elle-même.

Dès lors, se déclarer *« travailleur »* ou *« prolétaire »* ne semble pas permettre de surmonter l'aliénation sociale de l'artiste, mais au contraire l'approfondit. D'une part, l'artiste ressent le besoin impératif, presque biologique, de créer et de répondre ainsi à son aspiration d'artiste et, en même temps, de se légitimer comme humain ; d'autre part, il est contraint de constater, de façon dramatique, la situation à laquelle il est soumis par le marché, et qui l'oblige à renoncer à sa vocation d'artiste, et à ne s'exprimer qu'en respectant les exigences de la mode qui conviennent le mieux aux vicissitudes de l'employeur. L'artiste est obligé de travailler pour l'art et non de vivre de son art. Les alternatives subalternes qui s'offrent alors à lui sont, soit d'aller plus loin et d'assumer cette contradiction, soit de vivre une vie de bohème, soit, à l'inverse, de produire directement pour le marché, soit, enfin, de travailler en dehors de l'art pour gagner un salaire comme tout le monde. Ce sont des options qui comportent toutes les mêmes risques, puisqu'elles ne résolvent pas le problème, ni à titre individuel, ni socialement.

La culture et l'art sont devenus une entreprise rentable d'identité et de pacification sociale. Dans le passé, nous avions l'image de Che Guevara, nous démontrant que l'artiste était aussi libre de faire ses pirouettes qu'un singe à l'intérieur d'une cage ; ou bien l'image de Julien Blaine, nous exposant la culture comme un cirque où les clowns (les artistes) refusaient de se produire ; ou celle d'Ulises Carrión, nous présentant la culture comme le Grand Monstre. Aujourd'hui, la culture est un mécène bienveillant qui, comme tous les mécènes, est obligé de travailler au-dessus de ses moyens s'il veut éviter de disparaître. Pour cette raison, elle exige non seulement de la qualité mais aussi et surtout de la loyauté.

Cela fait longtemps que les artistes rêvent d'avoir le contrôle sur leur art et de le libérer de cette fonction céleste d'accompagnement et de soutien au pouvoir ; et qu'ils souhaitent que l'art trouve la

place qui lui revient dans les médias, s'il veut remplir sa fonction symbolique de gestion de l'identité des peuples et des nations. Cette *« libération »* du carcan du système, et l'émergence d'un art alternatif (contestataire, *underground*, « autre », etc.) capable de répondre à ce désir incontournable de liberté, a suscité diverses alternatives. Mais ces saines aspirations ont disparu dès lors que les artistes se sont intégrés dans le système de production du capitalisme.

L'art est-il au service du pouvoir ? Depuis l'aube de la civilisation, l'art a été lié à la magie, à la religion et au pouvoir du moment. Connaissons-nous des œuvres transgressives qui aient marqué dans le passé l'histoire de l'art ? Sans doute la Renaissance a-t-elle à ses débuts stimulé la liberté des artistes, mais on les vît bientôt se mettre au service des papes, des rois et des mécènes. Le Romantisme a semblé à son tour offrir une occasion de conquérir leur liberté, mais les artistes se sont rapidement soumis aux royautés, aux églises et aux collectionneurs. Au tout début du XXe siècle, il a semblé que la situation allait changer ; mais après bien des vicissitudes et l'émergence de nombreuses avant-gardes, on a vu les artistes s'attacher à la locomotive des galeries, des musées, des foires, etc. Et aujourd'hui les grandes fondations et les banques internationales, les sociétés transnationales et les millionnaires de l'industrie et de l'agriculture ont pris le dessus sur les galeries et les musées nationaux, eux-mêmes soumis au néolibéralisme. Le temps passe et l'artiste reste accroché à la locomotive du pouvoir.

L'autonomie des artistes est donc de plus en plus limitée. Les fondations privées et les institutions publiques opposent leur veto à toute œuvre artistique qui mettrait en cause l'activité des groupes économiques qui les soutiennent. Il est donc implicitement recommandé à l'artiste de laisser son esprit critique de côté avant de se mettre au travail pour les musées et les galeries, et d'éviter tout ce qui pourrait rendre explicite son rejet du système. Ils apparaissent donc ainsi libres de toute tutelle, ce qui permet au sponsor culturel de montrer sa volonté de servir l'intérêt public.

La véritable fonction de l'art semble être aujourd'hui de dissimuler la réalité sous un voile de signes triviaux et de représentations frauduleuses pour maintenir les gens à la place que le système leur a assignée. Peu importe le langage utilisé, tout ce qui est dit (vrai ou non) dépend de l'autorité de l'artiste et de l'appareil qui le sous-tend, c'est-à-dire du pouvoir de celui qui a la parole. Les œuvres d'art que nous produisons ne sont que des illusions ou des tentatives vaines d'échapper aux tensions ou à nos désirs inassouvis. Les œuvres créées relèvent du désir et non de la réalité ; il faut les voir comme un massage de l'esprit ou la fête du karma d'une fin de semaine. *« L'art est l'expression de la libido »*, disait Freud. Nous, les artistes, fonctionnons avec des systèmes de représentation de la réalité, mais pas avec la réalité.

Ici, dans les pays d'Amérique latine, aucun instrument de lutte idéologique contre le système ne peut être négligé. Nous ne pouvons pas renoncer à lutter pour de meilleures conditions de vie et pour la défense des droits de l'homme. Nous ne pouvons pas nous fermer la bouche du fait que le système le fait déjà pour nous.

Celui qui détient le pouvoir idéologique dans la société est celui qui décrète ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. Il nous faut lutter contre un système qui tente d'imposer un art intentionnellement déformé dans son mode d'expression, destiné à servir ses fins : le profit et le gain. Ce que nous voulons, c'est un art qui échappera à l'*ars celarem artem* (*l'art de cacher l'art*), un art qui se libèrera de l'artifice, un art qui créera des œuvres qui agissent et ne se contentent pas de dire.

La similitude entre l'artiste et le prolétaire s'exprime admirablement dans les "boycotts" des artistes à l'égard des organismes culturels officiels, tels que les Salons, les Musées, les Prix, les Galeries, etc., et qui signifient une forme de rejet de leurs règlements, des objectifs de leurs conservateurs, ou simplement leur mécontentement face à une situation spécifique. En s'échappant de sa *« cage dorée »* l'art met en évidence son désir de réintégrer le reste des activités productives de la société. Paradoxalement, cette forme de protestation anti-régime a consolidé l'image privilégiée de l'artiste dans la société en tant qu'*« être supérieur »*, confortant, bien que négativement, son statut

privilégié par rapport au reste de la société. Le rôle de l'artiste dans la société, qui a évolué au fil des progrès technologiques constants des médias et avec leurs formes émergeantes d'expression, suscite de nouvelles réponses et questionnements quant à cette idée de l'*« artiste/génie unique»*.

Peut-on participer à la politique culturelle d'une entreprise si son argent provient de l'exploitation des pauvres, de l'esclavage des hommes, des femmes et des enfants ? Les artistes, en général, ont tendance à dire qu'ils sont des travailleurs. Ils s'obligent même à des heures supplémentaires, ajoutant ainsi leur propre exploitation à celle que leur impose le système. Vous souvenez-vous du stakhanovisme des Soviétiques ou des exploits des coupeurs de canne cubains, ou de la loyauté du travailleur japonais qui est obligé de travailler 25 heures par jour ? Comme personne ne s'interroge sur l'origine des salaires ou des revenus, pour savoir s'ils proviennent d'activités légales ou illégales des entreprises, (sauf exception), l'artiste ne veut pas savoir si l'argent qu'il reçoit provient du trafic de drogue ou du blanchiment d'argent. Dans ma jeunesse, certains de mes voyages pour assister à des spectacles ou à des performances de poésie expérimentale étaient financés par la CIA, en vertu de la guerre froide. Je ne savais pas que ma résidence à Berlin-Ouest en 1984 était organisée par le DAAD, (*Deutscher Austausch Akademischer Dienst*, un Service allemand d'échanges académiques). C'est ainsi que mes œuvres, soi-disant révolutionnaires et rebelles, ont fait partie de la vitrine de l'Ouest face au réalisme socialiste soviétique.

Cette chaîne de production, sans le dire expressément, nous incite à reconnaître, à réaffirmer et à légitimer le pouvoir actuel, en nous faisant croire que nous ne sommes que des travailleurs salariés au service du marché de l'art, face auquel nous faisons des grèves et nous mettons en arrêt de travail. On veut nous faire croire que nous recevons une sorte de salaire et que nous ne sommes pas des personnes qui aspirent, comme tout le monde, à vivre de notre travail, sans souffrir de faim ou être fouettées si nous n'acceptons pas de légitimer les structures socio-économiques du pouvoir, c'est-à-dire de perpétuer leur injustice et leur inhumanité. Parodiant le critique d'art uruguayen Rubén Yáñez, je dirai que *« si la nature humaine nous pousse à exprimer notre humanité à travers ces activités symboliques appelées artistiques, il n'est pas possible de les faire dépendre d'un système qui nie notre humanité »*. Il existe aujourd'hui des analystes critiques de cette situation. Ainsi, le livre de Laurent Cauwet, *« La domestication de l'art »*, rend compte de cette dépolitisation de l'art, c'est-à-dire de sa perte de capacité à subvertir la réalité politico-sociale du fait de son institutionnalisation.

En théorie, rien n'empêche les artistes de s'organiser en associations ou en syndicats pour améliorer leurs conditions de vie et défendre le fruit de leur travail, etc. Selon Ferrán Destemple, le travail nous rend dignes et nous socialise sans nous aliéner. Les deux déclarations sont certainement simultanément vraies. Mais aujourd'hui, en pleine pandémie, le travail ne suffit plus pour vivre. Le travail est devenu extrêmement précaire et donc ultra-aliénant. Réduire l'art à une œuvre ne fait que le transformer en un autre type de marchandise. L'art n'est pas seulement un travail, c'est aussi quelque chose d'autre. Pourtant, le *« plus »* que chacun lui attribue et que n'ont généralement pas les autres œuvres humaines, fait la différence.

La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) [1]

Hervé Fischer

magma@analisiqualitativa.com

Philosophe et artiste multimédia, de nationalité française et canadienne, son travail a été présenté dans de nombreux musées internationaux et biennales ; fondateur et président de la Société Internationale de Mythanalyse (Montréal, Québec-Canada) ; directeur de l'Observatoire international du numérique, Université du Québec ; ancien élève de l'École Normale Supérieure, pendant de nombreuses années il a enseigné la Sociologie de la culture et de la communication à la Sorbonne, et il a aussi été professeur à l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs.

Moira Cristiá

magma@analisiqualitativa.com

Professeure d'histoire à l'Université Nationale de Rosario (Argentine). Elle a obtenu une maîtrise et un doctorat en histoire et civilisation de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Elle est actuellement chercheuse assistante du CONICET à l'Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA), où elle participe au Grupo de Estudio sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente. En outre, elle est membre de la Red de Conceptualismos del Sur, coordinatrice du groupe "archivos". Comme membre du comité éditorial de la revue Nuevo Mundo Mundos Nuevos (France), elle dirige la section "Imágenes, memoria y sonido". Elle a publié des articles dans plusieurs revues scientifiques argentines et étrangères, ainsi qu'un livre intitulé *Imaginaire péroniste. Estethique d'un discours politique (1966-1976)*, publié par les Presses Universitaires de Rennes en 2016.



Abstract La RedCsur fonctionne comme un corps en mutation, une organisation de connexions et d'affections qui a cherché à articuler sa position géopolitique dans un champ d'horizontalité. Là, les façons de faire, de penser, de désirer et de travailler ensemble peuvent se développer dans un espace d'écoute réciproque, pour celles et ceux qui ne sont plus parmi nous et pour ceux qui sont à venir, où les spectres du passé peuvent venir se loger dans le présent non synchrone que nous habitons, et nous léguer les puissances qui sommeillent et que nous cherchons à réactiver. Le Réseau est un exercice actif d'imagination politique qui organise ses forces à partir des frontières en competition : il ne construit donc pas de positions dans l'espace à partir d'antagonismes limités et fermés, mais il fait face aux différences du contingent et de l'instable, en tension dans les marges du possible. Le Réseau est l'inachevé, c'est le possible. C'est ce qui a été, ce qui peut être (et ce qui sera).

La Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) est un réseau d'affinités et militant qui, à partir d'une position sud-sud pluraliste, cherche à agir dans le domaine des conflits épistémologiques, artistiques et politiques du présent. Créé en 2007, le Réseau travaille à influencer la qualité critique des pratiques artistiques, archivistiques, curatoriales et des mouvements sociaux, selon l'idée que la recherche est en soi un acte politique, intervenant dans différentes conjonctures qui marquent les présents non synchroniques que nous habitons.

Tout acte de dénomination a des effets performatifs, produit une réalité. Dans notre appellation, le mot **Réseau** désigne un réseau de connexions (qui peut contenir, contacter, piéger) ouvert pour s'intégrer à des lieux situés dans le **Sud**, concevant le Sud non pas comme une position géographique mais comme un lieu d'énonciation géopolitique et affective. À l'intérieur de ces

[1] Traduction de l'espagnol par Hervé Fischer, revue par Moira Cristiá, tous(te)s deux membres de la RedCSur.

coordonnées, le Réseau génère des relations sud-sud et forme des réseaux complexes définis historiquement et circonstanciellement comme des sud. Il s'agit d'une définition contingente ouverte à d'autres positions géopolitiques, mais qui part d'une partialité et d'une localisation claires, assumées avec leurs pouvoirs et leurs limites. Le terme Conceptualismes, est né de la situation initiale de la fondation du Réseau en 2007, dans le cadre d'une réunion à Barcelone (*Vivid Radical Memory*) au cours de laquelle d'autres histoires sur les débuts des conceptualismes ont été discutées. Nous nous sommes souvent sentis mal à l'aise avec ce nom et avons même envisagé de le changer, dans la mesure où nos façons de faire ont depuis longtemps dépassé cette appellation ancrée dans un moment précis de la relation art/politique. Cependant, nous avons choisi de prendre en charge cet héritage qui est aussi le nôtre et de comprimer ce nom en un **C** inconnu, lorsque nous avons choisi de signer comme RedCSur, afin que le **C** puisse signifier tant d'autres choses, **chemins**, **conditions**, **caresses**.

1. Caractérisation du Réseau : ce qu'il est, qui le compose, comment il fonctionne

La complicité du Réseau réunit une quarantaine d'artistes, de militants et de chercheurs en tant que membres actif(ve)s. Beaucoup d'entre nous sont des Latino-Américain(e)s, des migrants intra et intercontinentaux, qui connaissent des formes quotidiennes de déplacement et d'appartenance disloquée, ce qui implique d'apprendre à habiter les frontières. Nous collaborons dans divers environnements, institutionnels ou non, tels que des universités, des musées ou des espaces militants, afin de générer d'autres conditions de production de connaissances et de désobéissance politique. Nous cherchons à générer une articulation indissociable entre poésie - pensée - création - action, qui prend en compte la pratique dans les exercices théoriques, et vice versa. Un complexe éthico-politique qui relie ceux d'entre nous qui font partie du réseau, par une politique d'affinités qui se dessine de manière imprévisible et qui peut commencer dans la virtualité avant même la rencontre en face à face.

Le Réseau agit comme une perspective et un espace de travail collaboratif et affectif. Celui qui souhaite y adhérer doit y mettre du désir, des idées et du temps pour en huiler collectivement le fonctionnement. Être sur le Réseau est une façon de chercher des antidotes à l'indifférence et à l'impuissance, une façon de nous affecter par le présent et son historicité.

Actuellement, le réseau est organisé en quatre nœuds : archives [2], recherche [3], publications [4] et activations[5]. Nous encourageons les projets collectifs en formant des groupes de travail au sein des *nodos* - nœuds, entre les différents nœuds ou de manière transversale en tant que projets curatoriaux et de recherche. Nous avons également des sessions plénières (au moins une fois par an) pour partager et résoudre les questions transversales, et pour nommer nos délégués. Nous nous associons à d'autres personnes, groupes et institutions de différentes positions et à différentes échelles.

Nous travaillons et partageons les processus en cours par le biais de réunions périodiques en personne ou en utilisant différentes plateformes virtuelles. En arriver là n'a pas été un processus rapide et nous ne nous sommes pas soumis à des logiques d'efficacité, mais avons suivi un chemin sinueux dans lequel nous rencontrons à la fois des désaccords et des constats de ce *faire ensemble*. Nous avons essayé et continuons à essayer des méthodologies et des modes de collaboration avec une rotation de la coordination générale et des délégué(e)s par nœud. Les réunions en face à face fonctionnent comme un carburant pour enflammer les affections et l'imagination politiques, elles favorisent les espaces de discussion interne et publique.

[2] Redcsur.net.
[3] Redcsur.net.
[4] Redcsur.net.
[5] Redcsur.net.

L'ensemble des travaux de recherche, des actions et des expériences politiques prend tout son sens et s'élargit grâce aux alliances qu'en toute autonomie, la RedCSur établit avec différents acteurs. Nous ne nions pas l'institution, mais tentons plutôt de générer des espaces collaboratifs, car les projets du Réseau ont été possibles grâce à une synthèse des pratiques et des élaborations de chaque membre, et à un soutien individuel et institutionnel. Le Réseau a également expérimenté une pragmatique vitaliste [6], un ensemble composé de façons de faire pour construire et défendre un espace d'affirmation commune, pour expérimenter d'autres économies et une redistribution des ressources, et où il a été important de trouver des alliés. Le réseau a établi **des alliances avec des institutions** du Nord et du Sud global, ce qui lui a permis d'avoir un impact à différentes échelles. Il convient de mentionner les alliances avec la Foundation for Arts initiatives [7], qui soutient depuis 2009 différents projets du réseau, et avec le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [8] à Madrid. De même, il y a eu des collaborations avec des institutions du Sud telles que les Archives générales de l'Université de la République à Montevideo, el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Universidad de Buenos Aires) [9], et Memoria Abierta à Buenos Aires [10], le Museo de la Memoria y los Derechos Humanos à Santiago du Chili [11], le Museo de Artes de Lima [12], le Centro de documentación Arkheia del Museo universitario de arte contemporáneo de l'UNAM à Mexico [13] et le Centro de Artes Visuales/Museo del Barro à Asunción [14], qui ont été à la base du réseau.

Le Réseau, à son tour, élargit les possibilités que ces alliances ouvrent à d'autres acteurs. Cependant, nous ne nous percevons pas comme des "médiateurs". Nous comprenons que nos propositions et nos interventions ne vont pas (par exemple) des artistes vers les institutions comme s'il s'agissait de vecteurs imperturbables ; au contraire, nous cherchons à ce que ces interactions parviennent à modifier, à repenser et, sur certains points, à défaire les pratiques instituées. C'est-à-dire que ces contacts les affectent. Ces alliances n'impliquent pas seulement des ressources mais aussi la négociation et la construction d'espaces de coresponsabilité et de travail en commun, avec toutes les tensions que ces relations impliquent, ce qui nous a également permis de générer des possibilités inattendues.

Dans le processus de construction de ce qui nous est commun, nous reconnaissons une affinité éthique ainsi qu'un **principe d'autonomie** entre ceux qui composent le Réseau, la dynamique des nœuds respectifs, les projets spécifiques et nos allié(e)s. L'autonomie coexiste avec une **politique de l'écoute** qui permet de construire des accords et des critères communs, ce qui implique de la compréhension, mais aussi des dissensions et des accords basés sur les différences. L'autonomie et la collaboration sont des moyens de faire les choses grâce auxquels le réseau se développe et prend forme. Nous parions sur une perméabilité de l'écoute qui nous maintient poreux, en évitant la reproduction de modes de relation autoritaires et hiérarchiques. Construire des espaces d'écoute et de vulnérabilité implique d'ouvrir un espace/temps de résonance, qui nous affecte tous dans son élaboration, considérant à la fois ce qui peut être assimilé et ce qui ne peut être entendu que sous forme de bruit. Une politique de l'écoute permet d'assumer d'être mal à l'aise en prenant position. Nous reconnaissons les inégalités de nos conditions d'existence qui entraînent la possibilité d'ingérence des membres et des non-membres dans les domaines soumis aux politiques du Réseau. Nous encourageons l'**hospitalité** et le **soutien mutuel** comme moyen d'ouvrir l'horizon féministe, gay-lesbienne, queer et multiespecie à notre façon de faire. Cela nous a permis non seulement

[6] www.cels.org.ar.
[7] ffaiarts.net.
[8] www.museoreinasofia.es.
[9] iigg.sociales.uba.ar.
[10] memoriaabierta.org.ar.
[11] ww3.museodelamemoria.cl.
[12] www.mali.pe.
[13] muac.unam.mx.
[14] www.museodelbarro.org.

d'admettre, mais aussi d'habiter les précarités qui nous traversent dans notre travail productif, en même temps que de générer un énorme travail d'attention aux autres ; c'est ce qu'exige l'aspect parfois monstrueux de nos idéologies.

Nous sommes intéressés à reprendre l'esprit anticapitaliste, et l'impulsion décentralisatrice et libertaire des internationalismes de gauche et anarchistes ; les luttes anticoloniales, décoloniales et anti-impérialistes, antiracistes et écologistes tiersmondistes, mais à condition qu'elles ne deviennent pas de simples slogans, et qu'elles puissent aider à dépasser une limite, ou à produire un constat micropolitique dans nos façons de faire, en reconnaissant l'importance de ces résonances tant dans leurs résultats que dans leurs processus.

Les entrecroisements idéologiques qui apparaissent dans les agences de la RedCSur ne sont pas statiques, et leur configuration est exposée à l'évolution de ceux d'entre nous qui y participent. Nous assumons la contingence de nos positions collectives, qui à leur tour sont sujettes à révision, tension et remise en question, en reconnaissant que le désaccord fait partie de l'articulation de l'espace commun.

2. Objectif du Réseau

L'objectif du Réseau peut être résumé dans au moins trois domaines : son incidence dans les politiques de mémoire et d'archivage ; la production de connaissances et de façons de faire qui nous permettent de croiser différents types de savoirs ; la création d'une communauté et la solidarité internationale.

Nous nous sommes engagés dans les conflits sur la mémoire et l'interprétation des pratiques poético-politiques qui ont eu lieu en Amérique latine depuis les années 1960, qui ont été exposés à la fétichisation, à la précarité institutionnelle, à la censure et à l'autocensure, à la restriction d'accès, à la limitation de son usage, à un certain oubli et à la clôture d'interprétations ou à la réification/mercantilisation des expériences passées. Notre travail sur les politiques d'archivage et sur les modes d'autogestion et d'institutionnalisation de la culture ont permis de tester des réponses pratiques afin de promouvoir des modes du commun qui peuvent interrompre cet étouffement des mémoires critiques.

Le Réseau est conçu comme un lieu de production de connaissances situées. Nous reconnaissons les ambiguïtés qui constituent des formes de court-circuit inhérentes aux processus collectifs de production de la connaissance, qui plutôt que de retenir l'information ou d'assumer des domaines d'exclusivité thématique, essaient d'adopter des formes de distribution d'énergies, des capacités et des responsabilités dans l'invention d'un commun. Le positionnement critique à la frontière des espaces de connaissance légitimés n'implique pas une dévaluation de l'érudition (populaire, académique, indigène, militante, etc.), même si nous sommes habités par divers conditions d'accès aux différents régimes discursifs (comme les discours académiques ou artistiques hégémoniques, les répertoires lexicaux activistes ou les voix indigènes).

Le Réseau, à son tour, appelle à la construction de savoirs situés et hybrides, encore à trouver, qui ne correspondent pas nécessairement à un logos académique. En fonction de cette nécessité, elle propose de réfléchir à des politiques de traduction des concepts, en recherchant des termes similaires aux ancrages éthiques de l'énonciation à partir desquels ils fonctionnent, dans leurs domaines respectifs. Une traduction qui n'est pas seulement linguistique, mais qui implique aussi d'autres paradigmes logiques : traduire l'idée dans le graphique, du graphique dans l'action, de l'action dans le texte, de l'expérience commune dans le manifeste.

À l'intersection entre les pratiques, les connaissances et les politiques de la mémoire, en tant que Réseau, nous cherchons à cartographier les affects qui cherchent à **construire la communauté** et à élaborer des formes durables de **solidarité internationale**. Le Réseau agit comme un horizon et un

environnement de travail collaboratif et affectif. Par sa pratique, le Réseau construit une communauté (déjà internationale) entre ses membres, et en même temps, établit des formes d'alliance et de collaboration avec des institutions, des organisations, des mouvements, des chercheur(euse)s, des artistes, des archivistes, des enseignants(e)s. Parallèlement, elle cherche à prendre position et à soutenir les processus politiques contingents qui se déroulent dans différentes parties de l'Amérique latine et globalement du Sud, comme une façon de suivre les futurs émergents, qui nous permettent d'anticiper la violence à venir, mais aussi nous relient à l'urgence de renforcer ces moments où apparaît la possibilité d'autres mondes.

3. La trans bio-régionalité

Nous concevons le trans bio-régional comme un cadre bio-logique commun et hybride, traversé par des trajectoires historiques partagés et des spécificités, et impliquant des paysages culturels, linguistiques et écologiques en situation de frontière. Le trans bio-régional est marqué par des modes de vie et de mort qui tracent des continuités et des discontinuités dans la vie des différents habitants et espèces d'un territoire, de ses ressources et matières premières, de ses langues et savoirs.

Une histoire commune de colonisation de l'Amérique méridionale a conduit à un Sud géographique dans lequel l'espagnol et le portugais sont devenus les langues dominantes et les formes esthétiques de régulation de nos interactions. Cette **colonisation linguistique et visuelle** a été territoriale, culturelle et aussi spirituelle. Les conditions homogénéisantes que ce processus a créées, déjà subverties, peuvent être imaginées comme un aspect commun, et ont été récupérées à différentes dates comme un élément favorisant l'intégration.

Ainsi, l'un des éléments qui identifie le moment fondateur du Réseau c'est sa composante linguistique commune qui, bien qu'hétérogène, est marquée par l'espagnol et le portugais. D'une part, dans notre option pour le bilinguisme espagnol/portugais, il y a une résistance à l'imposition de l'anglais comme lingua franca du monde artistique et académique, et un désir de renforcer le lien entre les Latino-Américain(e)s. D'autre part, nous savons que ces langues "officielles" expriment une histoire coloniale et sous laquelle fourmillent non seulement différents registres et accents qui transforment leur nature et sont imaginés comme une puissance ; mais aussi sont au contact des langues indigènes, qui, bien que minoritaires dans nos constructions du commun, apportent des significations différentes qui mettent en cause la stabilité des langues régulatrices et rendent possible la constitution de langues communes imaginaires, mélangées, métissées, cholos, chixi, champurria, jopara. A partir de ce complexe linguistique, le Réseau reconnaît que dans ce Sud, ses relations internes se font majoritairement en espagnol, puis en portugais, mais il exprime aussi la volonté d'instituer un réseau de langues et de régimes visuels, basé sur l'écoute et l'apprentissage, et assumant le fait qu'aucune langue, aucun accent, aucun métissage linguistique n'est capable de nommer clairement ou de mettre en évidence, par lui-même, certaines réalités marquées par le poids historique de cette langue : chaque langue et chaque image met en jeu ou joue avec un monde, et si nous simplifions les traits distinctifs, nous perdrions la richesse de leur complexité ; ce qui implique, à son tour, qu'il existe des zones qui permettent la construction d'un "nous" inclusif, *ñande* et que, parfois, ce "nous" devient exclusif, *ore* [15]. De même, les membres du réseau parlent d'autres langues dominantes telles que l'anglais et le français, généralement liées à l'expérience migratoire de certains de ses membres, et au potentiel que leur utilisation nous permet en dialogue avec d'autres trans bio-régions et langues.

A partir de ses pratiques concrètes, le Réseau cherche à influencer les imaginaires et les politiques, en produisant des contextes et des espaces *ch'ixi*, des relations situées et trans-bio-régionales, qui permettent d'exprimer des opacités actives et puissantes.

[15] glossary.mg-lj.si.

Nous reconnaissons les difficultés de penser notre Sud, la nécessité de le préciser à chaque fois. Les broderies de la mémoire au Mexique dans le contexte des massacres et des disparitions perpétrés par le narco-État, les *huipiles* tissées par les femmes au Guatemala comme une façon de penser et de sentir le monde, les graphiques qui ont proliféré après les émeutes d'octobre 2019 au Chili, les rituels de l'Arete Guasu au Paraguay, ne nous parlent pas d'un espace-temps homogène, ni du même Sud. Les complexités des processus historiques, les coïncidences et les discontinuités linguistiques et les différents processus historiques, ainsi que les violences qui les traversent, exigent que nous assumions l'existence de subjugations intrarégionales. En ce sens, nous nous intéressons à la remise en question permanente des conditions d'identités subalternes par rapport aux instances dominantes pour produire des images ou participer avec leurs sens face à la menace d'appropriation et d'instrumentalisation neutralisante.

Le réseau reconnaît les effets de la construction des nations sur nos relations, qui sont influencées par les frontières des États-nations. Nous cherchons à nous ouvrir aux écosystèmes trans-biorégionaux qui les dépassent et à nous ouvrir également aux écosophies et aux pratiques communes et hétérogènes qui transcendent les frontières régionales, nationales et commerciales. Cela implique d'imaginer des alliances qui peuvent relier les personnes et les conflits non seulement parce qu'ils appartiennent ou sont enracinés dans des pays, mais aussi dans des bio-régions, c'est-à-dire des territoires ayant une géographie, un paysage, des caractéristiques écologiques et historiques communes et des langues partagées, qui ne correspondent pas toujours aux frontières de l'État-nation ; ils peuvent vivre ensemble dans un même État ou traverser plusieurs États. De plus, le terme bio de trans-bio-régional, nous parle, dans son sens le plus décisif, des modes tendus de vivre et de mourir avec dignité dans notre région.

Nous cherchons à permettre une forme d'internationalisme décolonial qui puisse être mis en pratique à la fois à distance, avec le lointain, et avec le proche. C'est à partir de là que nous répudions à la fois les formes renouvelées d'impérialisme étranger, ainsi que les conséquences de l'avancée des entreprises transnationales d'exploitation massive des ressources naturelles, qui ne reconnaissent pas les frontières, et le colonialisme interne que l'État exerce sur les populations migrantes et indigènes et sur ces communautés et subjectivités soumises à d'autres formes d'inégalité structurelle, qui coexistent dans le territoire délimité par des frontières.

4. Ce que nous avons fait

Au cours des 13 années d'existence de la RedCSur, nous avons mené plusieurs initiatives en matière de politiques d'archives, d'expériences curatoriales, de recherches et de publications collectives, de séminaires et d'actions de solidarité internationale.

Le Réseau a engagé des processus collectifs de recherche et de création d'archives pour la préservation et la socialisation des documents, en cherchant à les héberger dans des institutions publiques situées dans leurs propres lieux où ils ont surgi, et en favorisant leur consultation par la numérisation et de multiples autres modes d'utilisation. Un projet fondateur a été *Critical Cartographies* (2007-2011), précurseur crucial des projets en cours aujourd'hui. Parmi eux, citons les archives de l'artiste et poète Clemente Padín à Montevideo, les archives du groupe CADA, de l'Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), du Centro Cultural Tallersol, de Guillerno Nuñez, de la photographe féministe Kena Lorenzini, de Luz Donoso à Santiago du Chili, l'archive de l'artiste Juan Carlos Romero et les drapeaux de l'AIDA à Buenos Aires, de Graciela Carnevale à Rosario et d'Elena Lucca à Resistencia, les archives de la Cira Moscarda à Asunción, d'Umberto Giangrandi à Bogota et de la Colección Visualidades y Movilización Social à Mexico, entre autres. En même temps, nous avons développé la plateforme archivos en uso pour partager ces fonds d'archives ou collections documentaires, qui a été conçue comme un outil de travail et une politique alternative pour la systématisation et la socialisation des archives.

De même, l'Appel pour une politique commune des archives lancé en 2019 [16] est une initiative qui vise à construire un consensus sur les pratiques et les politiques de la mémoire, cherchant ainsi à influencer d'autres processus d'archives autonomes, civiles et institutionnelles avec les principes qui guident les pratiques du Réseau dans le domaine des archives, afin de renforcer l'imagination archivistique, d'élargir et de consolider les alliances communes et les politiques de conservation qui peuvent répondre à la négligence de l'État ou à la voracité commerciale.

En liaison avec des projets d'archives et de recherche, la RedCSur développe des **expériences curatoriales et éditoriales**. Parmi les expositions promues, on peut citer Inventario (Rosario, 2008) [17], Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, (Madrid, Lima, Buenos Aires, 2012-2014) et Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina (Santiago, 2016). Le travail éditorial du Réseau a commencé avec des publications telles que Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur (São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2009), El deseo nace del derrumbe (Madrid, MNCARS, 2011, réédité en 2018), Perder la forma humana. Una Imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (MNCARS 2013-2014), (Des)inventario. Esquirlas de Tucuman Arde (Santiago du Chili, Ocholibros/MNCARS/RedCSur, 2015) qui passe en revue les modalités de constitution et de diffusion des archives de Graciela Carnevale, Arte y disidencia política. Memorias del Taller 4 Rojo (RedCSur, MNCARS, Proyecto Bachué, Bogotá, 2015) qui rassemble les témoignages de 4 des 5 membres de cette association d'artistes et Archivo CADA. Astucia práctica y potencias de lo común (Santiago du Chili, Ocholibros/MNCARS/RedCSur/MMDH, 2019) qui reprend le processus d'institutionnalisation de l'Archive du Collectif d'actions artistiques au Musée de la mémoire de Santiago du Chili. Le réseau travaille actuellement sur un projet collectif, l'exposition *Giro Grafico*, dont l'ouverture est prévue pour 2022.

Récemment, le Réseau a créé **pasafronteras** (en minuscules), une maison d'édition amphibie qui publie des ouvrages nés à la fois au sein du Réseau et en dehors de celui-ci. Pasafronteras reflète un esprit internationaliste qui cherche également à récupérer les économies informelles et solidaires (migratoires), qui permettent d'autres façons de penser les politiques d'impression et de distribution du livre, et propose différents modes de circulation et de mouvement pour travailler dans les frontières, sur les bords, sur les frontières des genres et des formats (allant du livre imprimé, aux revues en ligne, au podcast, au fanzine). Récemment, nous avons publié par ce biais le fanzine *8M* (2019) et *Archivos del común II*. *El archivo anómico* (2019).

Pour sa part, la **revue *Des-bordes*** [18] propose des croisements entre recherche engagée, analyse critique des conflits politiques actuels, culture visuelle et pratiques artistiques. Nous considérons la revue comme une plateforme poreuse où il est possible d'étendre les affinités et l'influence de la RedCSur, en la dépassant. En ce sens, la revue est traversée par la question de savoir comment habiter les frontières, mais aussi comment les brouiller afin de débloquer le trafic indiscipliné entre la pensée et l'action, ce qui nous aide à faire face au présent.

Nous avons essayé et proposé différentes **formes de déclarations et d'actions politiques internationalistes et trans-bio-régionales** qui établissent des dialogues avec le monde extérieur au Réseau. Il s'agit de prendre une position collective et d'articuler les dissidences autour du présent, dans des processus non exempts de désaccords tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du Réseau. Certaines de ces déclarations ont été “Estado de Alerta” pour l'incendie des archives d'Helio Oiticica (2009), la declaración en repudio al Golpe de Estado en Paraguay contra Fernando Lugo (2012), le

[16] Redcsur.net.
[17] Redcsur.net.
[18] Des-bor-des.net.

communiqué pour la situation au Venezuela (2014) [19] et *« Ne craignez pas le monde ! L'affronter pour créer d'autres mondes »* [20] contre le coup d'État contre Dilma Rousseff au Brésil (2016).

Ces dernières années, les **campagnes graphiques** ont été fondamentales dans ce processus, et se sont instituées dans des formes de prises de position communes et mais pas nécessairement uniformes, qui ne sont plus seulement un positionnement, mais aussi un appel à une action graphique de solidarité internationale, traversée par des expériences diverses et inscrites dans des contextes spécifiques. Cette forme d'énonciation plurielle s'est construite depuis la campagne *« Nous sommes tous noirs »* [21] (2009) que le Réseau a mené avec Juan Carlos Romero dans le cadre des célébrations des Bicentenaires en Amérique latine, et en a rejoint d'autres, comme la campagne Fora Temer (2016-2017) de répudiation du coup d'État qui a écarté Dilma Rousseff de la présidence du Brésil, ou *« Notre murmure sera assourdissant »* [22] (2018) pour la lutte en faveur de la dépénalisation de l'avortement dans la région. Nous avons également promu la campagne et les échanges de parole avec les leaders sociaux de Colombie, *« Quels sont les silences de la démocratie ? »* [23] ainsi que l'appel graphique *« Nous explosons »* [24] (2019) concernant la révolte au Chili et *« Non au coup d'État fasciste et raciste pour la Bolivie »* (2019) [25].

Enfin, les **séminaires et les activités publiques du Réseau** visent à ouvrir des espaces de réflexion sur les domaines d'action du Réseau, intervenir de manière critique sur des sphères de discussion, de les élargir en proposant de nouveaux vecteurs, de récupérer des mémoires de pratiques et de connaissances et de créer des lexiques communs. Parmi les séminaires et les actions publiques réalisés par le réseau, on peut citer : le séminaire international *« Conceptualismes du Sud »* [26]; les différentes versions du séminaire Archivos del Común organisé avec le Musée Reina Sofía ; le séminaire *« Corps désobéissants. Les nouveaux croisements entre l'art et la politique en Amérique latine dans les années 1980 »* [27], la rencontre *« Mémoires disruptives. Les tactiques d'entrée et de sortie des Bicentenaires en Amérique latine et dans les Caraïbes »* [28], les activités publiques dans le cadre de la deuxième réunion de la RedCSur [29], ou les sessions ouvertes au public de la réunion plénière « Mémoires et archives : modernisation des catégories, répercussions et dissidences possibles dans les Conceptualismes du Sud » [30].

[19] Redcsur.net.
[20] Redcsur.net.
[21] Redcsur.net.
[22] Redcsur.net.
[23] Redcsur.net.
[24] Redcsur.net.
[25] Redcsur.net.
[26] Redcsur.net.
[27] Redcsur.net.
[28] Redcsur.net.
[29] Redcsur.net.
[30] Redcsur.net.

Mémoire sauvage : art vert

Guy Sioui Durand

magma@analisiqualitativa.com

Wendat (Huron) originaire de Wendake, Guy Sioui Durand est membre du clan du Loup. Sociologue (PH.D.), critique d'art, commissaire indépendant, conférencier de renom et performeur Sioui crée aussi des harangues performées exprimant l'oralité amérindienne. L'art actuel et l'art amérindien sont ses domaines d'intervention. Il est co-fondateur du collectif et ex-président des Éditions Intervention de Québec, membre des collectifs d'art-performance *Le tas Invisible* (Québec) et *Bbeyond International* (Belfast). Théoricien, sociologue et critique d'art, Sioui Durand est l'auteur de livres dont *L'Esprit des objets* (2013), *Riopelle. Indianité* (2002), *Les très riches heures de Riopelle* (2000) et de l'ouvrage de référence *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec* (1997) Trois livres sont en chantiers: *Ohrehta'. Art Sauvage en Kébeq et Kanata*, *L'art, sans alternative. Art actuel du Québec au Monde*, tome 2, Sehiatonhchotrahk. Écrits littéraires.



Wendat Guy Tsie8ei 8aho8en yatshih, Wendat endi', Yanariskwa' iwayitiohkou'tenh, Wendake ekwayehtih, Teyiatontariye (Québec) indare.

Abstract Cet essai discute du fait social total qu'est la *Technologie.* Elle « est désormais avec nous et en nous » . Proposant une définition de société globale anthropocène technologique capitaliste hypermoderne toxique, j'analyse les deux grands défis d'autodestruction qu'elle nous pose : l'environnement planétaire et les dénis et oublis culturels du réel. J'énonce mon parti pris pour l'art écologique, sans autre alternative, en insistant sur mon ancrage éthique et esthétique, la résurgence de la vision du monde et des luttes militantes de celles et ceux que j'appelle les *Chasseurs / Chamanes / Guerriers* de l'art autochtone, tant en contextes réels que comme réalités virtuelles.

2020. Le mythologique Œdipe a rejoint Ratonhnaké:ton, un guerrier Mohawk virtuel. Ils portent un casque branché. Le Sphinx 2.0, sculpté sur un des monts Black Hills en territoire sacré Lakotah aux États-Unis d'Amérique, leur fait face. L'être fabuleux au « deux esprits », mi lion mi elfe ailée, figure aussi dans le jeu vidéo Assassin's Creed, développé par la multinationale Ubisoft à Montréal. Une nouvelle énigme les confronte. Quel est l'avenir : la Technologie ou la Terre Mère?

À toutes époques, des postures se font face, divergent, s'affrontent. La réponse à donner à ce Sphinx 2.0 s'avère peut-être un exercice à plus au haut risque que dans l'Antiquité. L'entrée dans le XXIe siècle exige une pensée complexe et plurielle, objective et introspective face aux configurations sociétales des technologies numériques ayant infiltré toutes les sphères de l'existence, y

compris sa propre critique [1]. Elles nous convoquent, connectent et activent quotidiennement techniques et langages, mémoires et rythmes. Un appareil symbolise ce dilemme : le téléphone portable intelligent et ses innombrables applications et extensions (ex. : la montre) branchées aux réseaux de l'internet! Traditionaliste autochtone et sociologue activiste de gauche, je ne saurais plus m'en passer.

C'est avec ces paradoxes que, dans cet essai, je discute du fait social total qu'est la *Technologie*. Elle *« est désormais avec nous et en nous »* [2]. Proposant une définition de la société dominante, j'analyse les deux grands défis d'autodestruction qu'elle nous pose. J'énonce mon parti pris pour l'art écologique, sans autre alternative, en insistant sur mon ancrage éthique et esthétique, la résurgence de la vision du monde et des luttes militantes de celles et ceux que j'appelle les *Chasseurs / Chamanes / Guerriers* de l'art autochtone, tant en contextes réels que comme réalités virtuelles.

Nommer la société

Il faut nommer la société pour comprendre son art. D'une part il y a le processus organisationnel et idéologique, et l'impact du tout social sur l'art. La *société versus l'art* signifie son institutionnalisation et sa normalisation professionnelle fonctionnelle ou à tout le moins neutralisée, récupérée. D'autre part, à l'inverse il y a l'impact de l'art sur la société. Il y a un art positif, célébrant ou fonctionnellement parfaitement intégré au système et à son discours idéologique dominant. S'y opposent encore des pratiques artistiques versus la société, c'est-à-dire qui l'ébranlent pour amorcer non seulement un changement des sensibilités esthétiques, mais aussi de l'environnement culturel, les lieux et milieux par l'art. On y trouve des œuvres de connivences avec les mouvements sociaux dissidents. Il s'agit donc d'un va-et-vient sociétal-art. Il en va de même pour leur mode d'intelligibilité [3]. Nous vivons dans une **société globale anthropocène technologique capitaliste hypermoderne toxique**.

La société globale anthropocène

On doit entendre par **société** notre milieu et notre mode d'existence individuel, collectif organisé et fonctionnel où se développent les échanges matériels et immatériels du commerce économique, allant de l'exercice socialisé des libertés individuelles et politiques aux usages culturels et individuels.

La société est **globale** en ce sens qu'elle forme un système de sous-systèmes qui découpent et s'appliquent à toutes les déclinaisons des formes de vie en commun, lesquelles sont branchées en réseaux de flux communicationnels. Le téléphone et la radio auront été les premiers médiums du phénomène comme prolongements technologiques comme l'a mis en lumière Marshall McLuhan [4]. Les applications généralisées de l'intelligence artificielle en sont la nouvelle étape, l'aérospatiale, la médecine, l'automatisation des machines et bien sûr, les communications économiques, politiques et culturelles dont la science et l'art.

Elle est **anthropocène,** c'est-à-dire qu'elle prend en compte les impacts irréversibles de la présence humaine sur l'environnement naturel et sur la qualité des milieux de vie, de plus en plus industriels-urbains.

---

[1] Hervé Fischer, *Le choc du numérique. À l'aube d'une nouvelle civilisation, le triomphe des cyberprimitifs*, Vlb Éditeur Montréal, 2001.
[2] Michel Freitag (avec la collaboration de Yves Bonny, 2002), *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*, Québec, les Presses de l'Université Laval, p. 417.
[3] Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec,* 1976-1996, Les Éditions Intervention, Québec, 1997.
[4] Marshall, Mcluhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Les Éditions HMH, Montréal, 1968.

Technologique

La réévaluation en pleine période hypermoderne des notions d'*outils* (Leroi-Gourhan [5]) et de *média* (McLuhan) peut nous éclairer sur l'omnipuissance de la technologie comme variable causale redéfinissant toutes les autres constituantes de la société actuelle que sont l'économie, le politique, les communications, la socialisation, la science et les arts.

Notre type de société anthropocène tient maintenant à un mode de production matériel et symbolique des rapports sociaux reposant sur l'exponentiel développement médiatique des applications numériques. Elle est donc sous l'emprise **technologique.** La maîtrise des énergies de la nature avait transformé les sociétés traditionnelles en sociétés modernes propulsées par la science et la technique. La maîtrise des savoirs technologiques et ses applications numériques nous font passer à un nouvel univers médiatique programmé et contrôlé avec le support des avancées de l'intelligence artificielle.

La rationalité instrumentale de gestion et de gouvernance a absorbé le prince (le Politique), le savant (les savoirs) et l'artiste (les styles). La technologie des programmeurs s'est certes substituée à la technique des ingénieurs. Elle l'a absorbée. Il en va de même des médias et ordinateurs pour les outils et machineries.

Du côté de la production matérielle économique, c'est l'avancée des méga-ordinateurs et entrepôts, satellites, antennes, flux de bandes passantes performantes des réseaux de l'internet, ordinateurs, tablettes, montres, casques et surtout les téléphones portables aux plateformes interconnectables entre eux et avec les autres objets de la vie quotidienne. En corollaire du côté de la production scientifique, logique et intellectuelle, le développement exponentiel des applications numériques a explosé : programmes compatibles, prédictibilité et modélisation, robotique, automatisation, géolocalisation, stockage des mémoires (les *« clouds »*), sites informationnels, ludiques et relationnels nous mettent en présence de réalités virtuelles interactives et immersives.

L'expertise de techno-bureaucrates et maintenant d'algocrates (spécialistes des algorithmes) programme tant les échanges économiques que la vie politicienne, la consommation et la communication de masse. La technologie numérique permet la planification, la gestion des entreprises, la gouvernance politique des gouvernements et le contrôle des flux communicationnels.

Le même processus rationnel instrumental y est appliqué : la fragmentation et la spécialisation en unités d'une part (ex. : tableau des éléments, statistiques comptables, sous-systèmes, identification ADN, numéros d'identités), et d'autre part la recomposition du tout par des interconnectivités *« branchées »* et par là, un potentiel plus grand de contrôle sociétal (ex. : géolocalisation, recomposition de profils d'informations stockées, etc.). Hervé Fischer nous dit à ce propos: *« aujourd'hui, dans nos sociétés de masse et de réseaux, chacun de nous est identifié par un numéro, ce qui relève de la même idéologie instrumentale de gestion que celle des produits que nous consommons. Chacun a son ADN identitaire »* [6].

L'invention du téléphone a créé la première vague de globalisation communicationnelle. La radio et la télévision ont poursuivi. De nos jours, l'usage généralisée des téléphones portables intelligents, l'internet et les jeux vidéo modulent la société par la technologie. Nous sommes entrés dans le mode de relations culturelles hypermoderne des hyperliens communicationnels, des industries culturelles et des arts numériques. La vie psychique et quotidienne des individus et celle des institutions mutent. Les rapports publiques, privés et intimes sont transformés par les applications

---

[5] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, vol.1 Technique et Langage, vol.2 La Mémoire et les rythmes, Albin Michel, Paris, 1964-1965.

[6] Hervé Fischer *Mythanalyse des liens*. Inter, (101), 2008, 21–22. Lire aussi (2001) *Le choc du numérique. À l'aube d'une nouvelle civilisation, le triomphe des cyberprimitifs*, Montréal : Vlb Éditeur, et *La divergence du futur*, Montréal : Vlb Éditeur (2014).

Mail, Facebook, Instagram, pornhub, etc.). Dans les sciences, et les sciences humaines en particulier, les analyses empiriques et statistiques (individu, client, bénéficiaire, part de marché, populations cible) pour recomposer le tout, ont pris le dessus. Elles sont aux antipodes de la pensée globale de synthèse ou de la pensée holiste, œcuménique ou communautaire. L'accent est mis sur ce qui nous divise plutôt que sur ce qui nous unit !

Capitaliste

Les valeurs d'échanges (libre-échange, propriété privée immobilière et entreprises) de l'économie **capitaliste** s'en trouvent généralisées, non seulement par cet ajout d'un nouveau domaine matériel de production et de consommation, l'économie numérique (bureaux, usines, commerces, transports, main-d'œuvre spécialisée, etc.), mais aussi révolutionnées par la globalisation et la vitesse des flux communicationnels des informations et transactions qu'elle génère [7]. Cette économie numérique médiatique transnationale est symbolisée par l'acronyme GAFA, la première lettre des quatre plus grandes entreprises (Google, Apple, Facebook, Amazon) qui s'est ajoutée aux transactions immobilières foncières, de surexploitation des ressources naturelles, de la main-d'œuvre et des clientèles consommation de masse.

Les tensions géopolitiques (territoriales, démographiques, militaires, identitaires, idéologiques) entre les États-Nations elles-mêmes se sont métamorphosées en organismes de négociations internationaux (ONU, OMC, G20, G7) pour tenter de contrôler les dynamiques liés à l'économie et les velléités de pouvoirs de ces puissantes multinationales dont les activités concentrent la richesse de cette élite capitaliste dite du 1% de la population.

Hypermoderne

Comme l'économie et le politique, la vie culturelle est sous influence technologique. De moderne puis postmoderne, la culture est devenue **hypermoderne**. Autant le préfixe *post* fixé à la notion de moderne a marqué une brève période de remise en question des idéaux dominants de la société moderne (matérialisme, injustices économiques et sociales, colonialisme, industrialisation-urbanisation, individualisme, progrès technique et scientisme), autant le préfixe *hyper* se caractérise comme le paradoxe de la vie culturelle remodelée par la société anthropocène technologique capitaliste globale.

La culture hypermoderne combine le degré le plus extrême de fragmentation et de sous-spécialisations en unités, catégories, groupes, secteurs, statistiques et activités, et la mise en place de plateformes et processus d'inter-connectivités devenus le commun dénominateur de la vie sociale. Sur ce plan, la technologie numérique branchée devient un mode de communication et de consommation de masse auquel se greffent les productions scientifiques, idéologiques, intellectuelles et artistiques, dont les avancées en intelligence artificielle concurrencent l'idée même du réel !

Les valeurs et les usages coutumiers de la vie quotidienne en sont modifiés, ainsi que toutes les autres formes de la vie culturelle, tous les aspects psychiques, les conduites / situations, le communicationnel, le relationnel, l'intellectuel et le créatif, à la fois en termes de consommation, de communication de masse, mais aussi en termes personnels et intimes. L'idéal d'universalisme humaniste y est fragmenté en une mosaïque des croyances, d'idéologies, d'usages coutumiers, de productions matérielles, intellectuelles et artistiques, susceptible en outre d'être programmées par la propagande, la publicité, et des influenceurs sur de multiples plateformes de communication et de consommation. La vision idéologique du monde hypermoderne est évidemment individualiste à tendance psycho-sociale narcissique, du point de vue de la culture du moi mais aussi du comportement citoyen, comme on l'observe sur Facebook ou Instagram

[7] Thomas Picketti, *Le Capital au XXIe siècle*, Les Éditions du Seuil, Paris, 2013.

Les industries culturelles du spectacle de masse et les arts expérimentaux produisent des spectacles, des œuvres numériques, des sites de diffusion et de rencontres qui constituent des réalités altérées (effets spéciaux) et virtuelles suggérant des expériences immédiates immersives usant des avancées de l'intelligence artificielle et de la programmation. Les collections des musées, les bibliothèques passent au numérique et développent toutes des sites de visite, de recherche, de consultation, comme on a pu le consulter en cette période de pandémie alors que les activités publiques ont été annulées.

La technologie numérique module donc les choses et les esprits en mêlant ce qui se présentait soit comme homogène, soit comme dialectique, il y à peine un demi-siècle. Tout y passe, l'économie politique, les distinctions culturelles et le contrôle sociétal des comportements de l'humain. La technologie influe de manière macro-sociétale notre conscience de l'univers, nos connaissances, la vie intellectuelle et artistique, mais aussi micro nos relations microsociales intimes, privées et publiques. Il en est de même pour notre conception de l'espace (ex. géolocalisation) et du temps (ex. : accélération et quasi-instantanéité en continu de l'information, pouvoir décuplé des modélisations et des prévisions). Cela vaut pour la science (ex. : le décuplement des capacités de traitements informatiques des données, des dossiers, du calcul, les applications surmultipliées des laboratoires, les modélisations théoriques virtuelles). Cela vaut tout autant pour le contenu, les méthodes et les sens de l'histoire (mémoire stockée numérisée, modifications Wikipédia et revendications au droit à l'effacement), l'objectivité et la subjectivité des jugements (intelligence artificielle), du raisonnement et du rêve, la distinction entre le réel et les réalités altérées, augmentées (montages, effets spéciaux) ou virtuelles. Les identités et les formes d'appartenances (les agrégats de consommateurs, clients, bénéficiaires membre de groupes inventés, etc.) mutent.

L'idée du bonheur, que le sociologue Henri Lefèbvre jugeait comme neuve pour l'ensemble des humains en société dans sa critique de la quotidienneté [8] et dont le philosophe Herbert Marcuse craignait qu'elle ne se globalise dans l'Homme unidimensionnel [9] dans les années 1960, est aujourd'hui mondialisée par les appareils intelligents et ses applications comme Tik Tok ! Aujourd'hui le bien-être est technologique et, pour une grande part de notre évolution, avec raison.

Mais. Mais il y a un envers de l'endroit très sombre.

Toxique

Si les recherches scientifiques ont grandement progressé, cette même science analyse, mesure et nous alerte aussi sur l'état général du monde. Depuis trente ans, par nombre d'études allument les signaux de l'autodestruction anthropocène. La concentration urbaine progressive des humains, l'exploitation industrielle continue des ressources naturelles et de la déforestation des milieux naturels à grande échelle engendrent l'émission ininterrompue et en augmentation des gaz à effet de serres (GES), qui sont devenus plus que problématiques. Cet indicateur nous montre les effets toxiques de la pollution atmosphérique, tels que la montée du niveau des océans, le réchauffement climatique, la disparition accélérée d'espèces de la faune et de la flore, l'accélération des pandémies et l'amplification des injustices sociales. L'humanité s'autodétruit et mutile l'écosystème. Cette équation additionnant des acronymes de trois lettres décrit le phénomène : **PIB + IDE + GES vs VIE**.

Les institutions utilisent des acronymes pour se nommer (ex. : ONU, OMC, G20, G7, NASDAQ, GAFA). GAFA évoque la suprématie des entreprises transnationales de technologies numériques. Le PIB, mesure le supposé bon fonctionnement économique des pays. L'indice de développement à

[8] Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, III. *De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*, L'Arche, Paris, 1981.
[9] Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel. Étude sur l'idéologie de la société industrielle*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1968.

l'étranger (IDE) identifie les mesures d'évasion fiscale qui font que les plus riches paient moins d'impôts, en compromettant donc la justice sociale (santé, éducation, sécurité, culture, environnement, etc.). L'ensemble de ces acronymes constitue l'équation toxique de la société anthropocène technologique capitaliste hypermoderne.

Voilà les sulfureux souffles destructeurs en explosion des forges de l'Histoire des Humains. Camouflés sous de belles appellations telles qu'évolution, progrès, avenir, désir, plaisir, bonheur, l'Histoire capitaliste sous propriété privée, alliant le libre commerce et la soumission des États-Nations est pourtant faites non seulement de conflits, d'exploitations, de destructions, de surconsommation et d'injustices, mais aussi de pollutions, d'accélérations des cataclysmes, de pandémies et du réchauffement climatique **toxique** pour tout l'écosystème.

De fait, ce mode de vie est doublement toxique, non seulement du point de vue environnemental (dans les villes et dans ce qui reste de la nature, des forêts, des cours d'eau, des espace verts), mais aussi de nos conduites et situations culturelles hypermodernes qui ireproduisent ce processus aliénant par des dénis et l'oubli du réel.

Les dénis et oublis du réel

Car la menace n'est pas qu'environnementale, elle a contaminé les esprits. Elle est devenue mentale. L'actuelle vague de dénis et d'oublis du réel dans la culture et les arts en atteste. La culture hypermoderne depuis l'avènement du nouveau millénaire semble s'ajuster à la toxicité environnementale de la société globale, en intériorisant mentalement l'oubli du réel dans notre mémoire collective, en rationalisant la destruction de nos conditions existentielles, selon de nouvelles formes d'aliénation. Dans certains cas, avec le concours de la socialisation numérique.

Sur le plan de l'histoire et des débats des idées, notre conception de la technologie est devenue un déni de la nature et un oubli de ce qui nous constitue en société. Cette réification aliénante met en branle une panoplie de dispositifs. Il y a ceux, visibles, qui font les actualités : censures, révisionnismes, altérations, propagandes, divertissements, mirages, et détournement des contextes réel et du monde naturel, mais aussi ceux, invisibles, qui altèrent la psyché, nos valeurs et nos modes de pensée de la réalité : anxiétés, irrationalismes, soumission. L'issue sera tragique si ce mode toxique de vie en commun ne change pas.

L'art à l'état gazeux et l'esthétique de la limite dépassée

Dans son livre au titre explicite, *L'art à l'état gazeux* (2003), le sociologue Yves Michaud [10] évoque la dissolution de la spécificité de l'art par son succès à se généraliser et à se banaliser dans la plus vaste culture de consommation de masse, dont le tourisme artistique mondialisé des biennales et foires standardise la nature de marchandise expressive-symbolique au point d'atteindre l'inessentiel, sinon de fonctionner à perpétuité comme autopromotion, comme le critique sévèrement le sociologue Michel Freitag dans *L'oubli de la société,* et que le philosophe Gilles Lipovetsky a qualifié d*'ère du vide* [11]. En outre, comme le montre Paul Ardenne dans son livre *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée* [12], les avant-gardes artistiques du siècle passé ont cédé la place à une tendance extrême de dépassements des normes, fragmentant en idéologies multiples, multiculturelles et multicauses le rapport à l'universel, avec une attitude morbide obéissant souvent aux pulsions de mort et / ou de mutilation notamment dans l'art de performance.

[10] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, Paris, 2003.
[11] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1983.
[12] Paul, Ardenne, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, Paris, 2006.

Le nouvel iconoclasme

Le déni religieux, terroriste, anticolonial, antiraciste et féministe introduit un nouvel iconoclasme. La monumentalité commémorative des sculptures et des statues sises en des places publiques, ainsi que des sites et des architectures, y passe à son tour. Il y a eu déjà plusieurs époques d'iconoclasme appelant à la destruction, l'effacement, la censure et / ou l'autodestruction.

Le XXIe siècle démarre avec un *choc des civilisations*. Il y a eu d'abord la destruction des immenses sculptures taillées dans la paroi rocheuse des Bouddhas de Bamyan en Asie, patrimoine civilisationnel. Un an plus tard, un autre choc : l'Amérique du Nord subit la destruction terroriste des deux tours jumelles du World Trade Center à New York le 11 septembre 2001, le symbole du capitalisme mondial.

Vingt plus tard, la mondialisation des réseaux sociaux numériques diffusent quasi-simultanément aux actualités, des attaques, des mutilations et même des destructions ou encore des manifestations pour retirer ou remplacer un grand nombre de monuments dans l'espace public. La monumentalité des personnages historiques y est remise en question par des factions, des groupes issus des minorités ethniques, pour qui elle est perçu comme des symboles d'injustices, dans le développement d'un mouvement de décolonisation. Au Canada, ce sont les statues du premier ministre, père de la Confédération canadienne, John A. Macdonald raciste envers les Autochtones et les immigrants chinois, qui sont ciblées. Aux États-Unis ce sont celles des présidents de l'époque esclavagiste et un peu partout, celles de Christophe Colomb.

Dans la même veine, tandis que l'on rapporte la destruction par une multinationale bien implanté au Québec, Rio Tinto, de sites archéologiques des Aborigènes d'Australie, le gouvernement musulman de Turquie transforme en mosquée le musée universel symbole de la rencontre millénaire entre l'Occident et l'Orient, qu'est la basilique Ste-Sophie à Istanbul.

Le « déférencement » et la « culture de l'annulation »

La compilation numérisée des *data* et leur croisement avec l'intelligence artificielle permettent de recomposer, d'identifier, de localiser des personnes, de favoriser le contrôle autoritaire tout autant que d'amplifier les connaissances, la recherche, le divertissement, les loisirs et les relations interpersonnelles. À cet égard, sous les notions de *« déférencement »* et de *« culture de l'annulation »*, se profilent des démarches individuelles et des processus collectifs visant, peu importe les motifs légaux, éthiques ou idéologiques, à effacer, censurer, dénoncer des éléments de mémoire historique, des dossiers individuels ou carrément des statuts et opportunités, dans un esprit d'autodestruction. La socialisation numérique a introduit, comme une trainée de poudre, ce que l'on appelle désormais la culture d'annulation (*« cancel culture »*). En plus des fausses nouvelles, des sites de propagande ou de contrefaçons, sont apparues ces dernières années sur les réseaux sociaux des dénonciations souvent haineuses, pour allégations sexuelles, usurpations d'identité ou autres motifs, notamment dans l'industrie du spectacle, la littérature, le théâtre et les arts visuels, par exemple au Québec, l'annulation de l'exposition au Musée d'art contemporain d'un artiste en vue, John Raftman suite à une allégation sexuelle.

Dans le champ de l'art, émergent certains coups d'éclats volontaires qui, tout en se voulant critiquer le système de marchandisation ou de répression politique, participent de la même logique de l'effacement. Dans l'esprit de l'*Hommage à New York*, une sculpture s'autodétruisant créée en 1960 par Tinguely, en 2018 la maison Sotheby's a mis en ventes aux enchères à Londres l'illustre tableau *Girl With Balloon* de Banksy, rusé artiste anonyme de la rue (*« street art »*) et réputé sur le marché de l'art. Le tableau s'est vendu à 1,18 millions d'euros, or à la stupéfaction du public, la toile est descendue du cadre, une alarme a retenti et le dessin s'est déchiqueté devant les regards du public, un iconoclasme monté par Banksy lui-même. Dans la même veine, l'an passé, en 2019, l'artiste newyorkais David Datuna a performé *Hungry Artist* en mangeant l'œuvre *Comedian* de l'artiste

italien Maurizio Cattelan, une banane scotchée par un ruban adhésif au mur de la galerie Emmanuel Perrotin lors de la foire d'art contemporain de Basel à Miami, avant de se faire escorter à l'abri des regards par la sécurité. Ce qui n'empêcha pas de remplacer le fruit et de vendre l'œuvre à un collectionneur.

Les mirages technologiques

Les applications numériques pour les collections des musées, la production de sites pour des visites virtuelles d'expositions, de biennales ou de performances, surtout en cette période de confinement due à la pandémie de la COVID-19, nous montrent des côtés positifs du développement et des usages des technologies numériques. Les avancées technologiques contribuent bien sûr à l'industrie des jeux vidéo en réseaux, à la création de scénarios inédits d'art d'animation, à un renouvellement du cinéma, mais aussi à des projets de création remarquables, notamment en réalité virtuelle, en expérience immersive (le port de casques numériques dont les sollicitations multisensorielles modifient, comme les lunettes 3D au cinéma, toutes nos perceptions). Replacées dans le contexte de la culture hypermoderne et de la domination de technologiques toxiques sur la nature, il importe de rappeler le rôle important des divertissements et des mirages qui sont en jeu. Encore une fois, Hervé Fischer nous éclaire : *« Nous savons tous que l'interactivité, que mettent en œuvres les artistes dans des installations multimédias, n'est qu'un leurre tant elle est préprogrammée et limitée. Pourtant, elle séduit considérablement parce qu'elle donne l'illusion au spectateur de participer au processus de création de l'artiste, c'est-à-dire au mythe même de la création »* [13].

Que faire ?

Heureusement, la société travaille sur elle-même. Nous prenons conscience de la nécessité de repenser la mondialisation et d'endiguer ses effets négatifs. Le mercantilisme du libre-échange, l'injustice de la répartition de la richesse et les changements climatiques sont désormais des enjeux du mouvement social altermondialiste qui a pris son envol au passage d'un siècle à l'autre et qui a forcé les États-Nations à signer des conventions, comme l'accord de Paris, mais aussi à se confronter aux transnationales de l'économie numérique sur les questions de démocratie, des libertés individuelles, du croisement des données. Le monde scientifique étudie et suggère aussi des usages positifs des technologiques.

La sauvegarde de la planète et donc la survie non seulement de l'humanité mais de l'écosystème du vivant, est devenue le combat citoyen à mener. Il faut changer la société et son mode économique de destruction anthropocène : verdir l'économie. Il faut donner préséance, comme l'écrit le philosophe Alain Deneault à une économie de la nature par des approches intégrées prenant en compte de l'ensemble des stratégies vitales d'habitat, d'alimentation et de reproduction fondée sur l'appartenance commune des espèces animales et végétales en tenant compte des territoires et du climat, plutôt que de continuer à réduire l'économie à la comptabilité, la production de marchandise et la consommation. L'économie de la nature vise un équilibre entre les espèces évoluant dans l'écosystème [14]. Il faut mettre fin à la banalisation des analyses sur l'enrichissement, le commerce, la spéculation cotée en bourses, les politiques monétaires. Cesser, comme le recommande l'économiste Prix Nobel Joseph Stigliz, de mesurer le bien-être du monde en PIB. Ne plus seulement contester mais abolir progressivement les évasions fiscales des riches et des compagnies, qu'un autre acronyme nomme IDE, et qui privent les gouvernements de sommes gigantesques qui leur permettraient de réduire les injustices, d'améliorer les services sociaux, de santé et d'éducation.

En face à face avec les trois lettres ART comprises comme une esthétisation de toutes les formes de vie, une prise de conscience réaliste paradoxale et un parti pris responsable, sans autre alternative, émergent avec un même dénominateur commun : l'espoir. Nous reconnaissons lucidement

[13] Hervé Fischer, *Mythanalyse des liens*, Inter, (101), p. 21-22, 2008.
[14] Alain Deneault, *L'économie de la nature*, Lux Éditeur, Motréal, 2019.

l'état de grande aliénation de l'art dans nos sociétés, mais constatons aussi de plus en plus une dissidence qui, bien que limitée, ne peut que se radicaliser. Deux acronymes de trois lettres maintenant s'affrontent : GES (gaz à effet de serre) versus ART : **VIE + ART vs PIB + IDE + GES**.

L'art vert, sans autre alternative

Que peut l'art, dans ce combat contre la culture hypermoderne sous l'emprise de la technologie numérique, de l'intelligence artificielle et de la réalité virtuelle, qui impliquent des dénis de société et l'autodestruction de notre milieu de vie ? Que peut cet art, même marginal et minoritaire, dont la tradition de rébellion nous ramène dans la seconde moitié du XXe siècle, postmoderne ?

Au cours de ces vingt premières années est apparue l'urgence de *l'art écologique, sans alternative,* contre les dénis et les mirages de la société vis-à-vis de son auto-destruction anthropocène.Seul un art écologique peut prévaloir dans ce face à face avec une Société-contre-Nature. L'art, compris comme intelligence au monde et pratiques expressives et symboliques, participant au vaste mouvement altermondialiste des verts, comme écologie politiquement engagée, comme un art écologique, sans autre alternative, passe aussi par une écologie mentale contre les dénis et les oublis du réel colportés par les tendances destructrices de la culture hypermoderne.

De la dématérialisation à l'art écologique

Dans sa fameuse télésérie pour la BBC *The Shock of The New. Its rise, Its Dazzling Achievement, Its Fall, 1880-1980* [15], le réputé critique d'art Robert Hughes analyse les avant-gardes de la modernité qui façonnent l'époque des paradis mécaniques, des paysages du plaisir, et de la culture qui supplante la nature comme paradigme. Dans sa conclusion, Hughes rappelle l'échec architectural, et par là civilisationnel, de la ville de Brasilia au cœur de l'Amazonie considéré comme le poumon écologique de la planète. Il croit déceler, parmi les nouvelles pratiques qu'une autre brillante critique, Lucy R. Lippard a qualifié de dématérialisation de l'objet d'art [16], des signaux faibles de l'art futur au XXIe siècle.

Bien que l'ère postmoderne des années 1970-1990 ait connu son lot de symposiums d'art-nature, de sculpture environnementale ou de thématique d'art et écologie, particulièrement au Québec où je vis, une année me semble marquante : 1982.

Cette année-là, deux œuvres et ma participation à un atelier d'art politiquement engagé sont, pour moi, marquants au regard de l'art versus la société. En premier, la création par Naim June Paik d'une puissante installation vidéo en circuit fermé *18th Century Buddha statue,* exposée maintenant au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Il s'agit d'une variante de sa série de face à face entre l'esprit méditatif (le buddha) et la technologie (télévision, circuit de diffusion par caméra et ordinateur) allant du *Buddha TV* (1974) au *Golden Buddha* (2014). Il y a aussi le fameux projet de sculpture sociale de *Plantation des 7000 chênes* par Joseph Beuys à la Dokumenta 7 de Kassel. Je me trouvais sur place, participant à un atelier d'art engagé. Ces faits d'art amorcent la dualité technologie versus écologie à venir, et par là le XXIe siècle artistique.

[15] Robert Hughes, *The Shock of the New. The Hundred-year History of Modern Art. Its Rise, Its Dazzling Achievement, Its Fall*, Alfred A. Knopf, New York, 1981.

[16] Lucy R. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, Praeger, New York, 1973; aussi *Mixed blessings: new art in a multicultural America*, Pantheon Books, New York, 1990.

En effet, huit ans après avoir côtoyé le coyote de l'Amérique autochtone à New York City avec sa performance chamanique *I Like America and America likes Me* (1974), et après avoir présenté sa sculpture sociale de *pompe à miel*, un dispositif sculptural de soutien à ses actions comme militant du Parti Vert, de la *Free International University* (FIU) opposant l'art à la société, Joseph Beuys récidive avec son colossal projet de sculpture environnementale de plantation des *7000 chênes* pour changer les perceptions et reboiser les villes (la *Dia Art Foundation* est le mandataire de l'œuvre demeurée inachevée). Se joint à lui le peintre argentin Nicolas Uriburu, seul artiste invité de l'hémisphère sud à l'événement, lui qui met en œuvres des gestes d'éclats - la coloration des eaux des canaux lors de la Biennale de Venise de 1968, celle des fontaines publiques de Kassel en 1982 et sa gigantesque peinture *Amazonie. Poumon de la Terre* à la biennale de la Havane en 1994, pour la survie de l'Amazonie.



Rare photographie d'un moment de la performance *Le Traité de la farine*. Les complices, Richard Martel en pantalon bleu et Guy Sioui Durand en pantalon rouge, mettent le feu à un mélange de farine et de poudre lors de l’atelier d'art politiquement engagé à la Dokumenta 7 de Kassel en 1982. L'action dénonce en sol européen les Traités d'alliance trahis par les colonisateurs français aux dépends des Premiers Peuples XVIIIe et XIXe siècle. Crédit photo: Guy Sioui Durand.

L'atelier d'art politiquement engagé est une manœuvre réseau réunissant trois collectifs [17]. Il y a le collectif *Inter / le Lieu* de Québec qui met de l'avant l'art performance - Je m'y fais d'ailleurs complice de Richard Martel pour la performance *Le Traité de la farine* qui dénonce le colonialisme dans l'Amérique Autochtone.

Notre groupe y rejoint le collectif français d'art sociologique et ses dispositifs interrogeant l'art et la société autour d'Hervé Fischer - ce dernier introduit en signalétique son approche de la *mythanalyse* [18] -, ainsi que le collectif allemand d'activistes écologistes avec comme figure de proue, l'artiste Klaus Staek. L'atelier reçoit Nicolas Uriburu et le critique d'art Pierre Restany, auteur prophétique de l'art écologique par son *Manifeste du Rio Negro*. *Du naturalisme intégral*, rédigé en Amazonie en août 1978 : *« L'Amazone constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale. Quel type d'art, quel système de langage peut susciter une telle ambiance exceptionnelle à tous points de vue, exorbitante par rapport au sens commun ? Un naturalisme de type essentialiste et fondamental, qui s'oppose au réalisme et à la continuité de l'esprit réaliste métaphore du pouvoir, pouvoir religieux, pouvoir d'argent à l'époque de la Renaissance, pouvoir politique par la suite, réalisme bourgeois, réalisme socialiste, pouvoir de la société de consommation. Le naturalisme traduit un autre état de la sensibilité, une ouverture majeure de la conscience…. Cette option n'est pas seulement critique, elle ne se limite pas à exprimer la crainte de l'homme devant le danger que fait courir à la nature l'excès de civilisation industrielle à la conscience planétaire. Après des siècles de " tyrannie de l'objet " et sa culminance dans l'apothéose de l'aventure de l'objet comme langage synthétique de la société de consommation, l'art doute de sa justification matérielle. Le naturalisme intégral est une réponse… une véritable mutation et la dématérialisation de l'objet d'art, son interprétation idéaliste, le retour au sens caché des choses et à leur "symbologie"…Il s'agit de lutter beaucoup*

[17] Le numéro 17 de la revue Intervention - qui devient Inter, art actuel - d'octobre 1982 relate cette expédition dans son dossier appelé *« Attention à l'art ! »*.
[18] Hervé Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Balland, Paris, 1981.

plus contre la pollution subjective que contre la pollution objective, la pollution des sens et du cerveau, beaucoup plus que celle de l'air ou de l'eau » [19].

L'art écologique, sans autre alternative

En 2020, la Mère Terre hurle : cataclysmes naturels, réchauffements climatiques, disparition des zones vertes, de la flore et de la faune, épidémies : des résultantes que la science mesure. Bien que toutes les formes de société soient désormais largement sous l'emprise de la technologie (production, diffusion, consommation), ce que l'on entend par ART ne s'y enferme peut-être pas totalement. Nous avons toujours affaire avec la Nature par la puissance de nos rêves! C'est là aussi, l'aboutissement de l'art environnemental et autres pratiques d'art dématérialisées dont l'art performance mais aussi de mouvements successifs d'art situationniste, d'art sociologique, d'esthétique relationnelle, d'art avec, dans et pour les communautés, qui demeurent certes aux marges.

Les artistes citoyennes-citoyens sont convoqués. C'est l'art vert, sans autre alternative. Il y va d'un parti pris, sans autre alternative, pour des pratiques socio-artistiques écologiques, au sens de bienveillance, de guérison et de protection de l'écosystème, une réalité naturelle face à la tendance dominante des arts issus des technologies numériques. Il n'y a guère d'échappatoire à ce face à face.

Dans le concept d'esthétique il y a le mot éthique. Ce qui signifie une responsabilité expressive-symbolique, qui incite aux pratiques humanistes et écologistes. On la retrouve dans le vaste mouvement altermondialiste auxquels se joignent les artistes écologistes. La bienveillance (protection et restauration) envers la Nature y est de mise. D'où ce nécessaire parti pris géopolitique pour un art écologique contre les tendances toxiques de la société technologique capitaliste hypermoderne. À mon avis, cette posture l'emporte sur toutes les autres variantes des rapports de la société versus l'art et vice versa.

L'historien et critique d'art Paul Ardenne, se positionne entre le doute et l'espoir dans son livre *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène* (2018), et prend ce virage écologique. Sous sa plume lucide et érudite, Ardenne recontextualise les exigences de cette écologie mentale déjà envisagée par Pierre Restany et Félix Guattari [20] : *« pas d'écologie viable si toute la société, en l'ensemble de ses composantes, ne se transforme pas jusqu'à ce stade, l'intronisation, l'institutionnalisation et le vécu au quotidien des rapports interhumains de solidarité, de partage, d'économie participative et de réciprocité* » [21].

L'historien et critique d'art met l'accent sur différentes éco-œuvres éveillant les prises de conscience et d'éco-art recycleur comme ré-usage du monde mais surtout, il y détecte une autre histoire de l'art en cours et qu'il appelle du néologisme « *l'anthropocènart* ». Selon lui, l'évolution de la pensée et de l'écriture artistiques est à synthétiser en trois points de vue: (1) la prédominance du thème écologique et de la question environnementale dans la création, (2) la connectivité des œuvres avec les matériaux, les processus et les milieux de vie naturels, et (3) un archivage technologique éco-solidaire d'œuvres non-destructrices de l'environnement, tendant vers le carbone-neutre en tant que dépense énergétique polluante. Ce faisant Ardenne se rapproche de la vision autochtone quand il note que « *l'anthropocènart aspire à devenir un fait social total avant que nous ne soyons acculés à la seule expérience même de la survie* » [22].

---

[19] Pierre Restany, (1978), *Manifeste du Rio Negro. Du naturalisme intégral*, 1978, www.conseildesarts.org.
[20] Félix Guattari, *Les trois écologies*, Gallilée, Paris, 1989.
[21] Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, p.249, La Muette. Le bord de l'eau, Bruxelles, 2018.
[22] Paul Ardenne, *op. cit.*, p.262.

Décoloniser l'art par l'art autochtone

Ensauvager l'art ?

Une économie de la nature, une politique des territoires équitable et de l'art écologique comme alternative altermondialiste à la société technologique définissent un projet qui ramène les peuples autochtones de partout devant la scène. Nos civilisations ont été, pendant cinq cent ans, écartés de l'Histoire. Les conquérants colonialistes *« Blancs »* - à mes yeux le Blanc est le capitaliste - les ont maltraitées comme étant des sociétés sans État, ni religion, ni culture. Ils nous ont refoulé comme objet anthropologique. Nous avons été victimes d'ethnocides durant la (trop) longue époque coloniale. Notre résilience et nos luttes de résistance rejoignent maintenant l'actuelle crise environnementale et morale. En ce sens, la conjoncture actuelle en appelle à la décolonisation de l'art par l'art autochtone pour renouveler nos relations [23]. Cela exige une révision ontologique épistémologique, éthique et esthétique non seulement pour qui nous sommes mais chez tous les *Onkweongwe's*, les vrais *« Humains »*.

En tant qu'autochtone Wendat (Huron) et sociologue de l'art actuel, j'ai trouvé ma place dans ce que j'ai nommé le retour de celles et ceux que j'appelle les nouveaux *Chasseurs / Chamanes / Guerriers* par l'art [24]. Leurs présences et pratiques mettent en branle les trois stratégies écologiques qui considèrent le *fait d'Américité total* ou, fait social total: comme vision spirituelle du monde, comme expressivité symbolique en œuvres et comme géopolitique des luttes territoriales là où nous sommes.

L'ohte'rah'

Chaque langue découpe la réalité selon une vision qui lui est propre. L'*ohte'rah'* est un concept fondateur dans ma langue huronne-iroquoise. Il condense l'essentiel de la vision du monde qui prévaut d'une manière générale dans les sociétés autochtones, que ce soit chez les Guaranis, les Mayas, les Hopis, les Lakotahs, les Gitxsan', les Cris des Plaines, les Anishnabes et les Haudenosaunes, les Wendat et les Inuit d'Amérique, les Samis d'Europe, les Berbères et les Masais d'Afrique, les Ainus et les Veddhas d'Asie ou les Maoris d'Océanie. *Ohte'rah'* veut dire vision du monde holiste, animiste, circulaire et inclusive qui indivise toutes les énergies et formes de vie, la conception du temps et de l'espace. C'est la conscience que nous avons de l'univers, de la planète, de nous, les Humains, et par là, de la vie en société. Spirituelle au sens général de la vie des idées, et pragmatique comme théorie de l'action sociétale et individuelle, c'est l'équivalent de la fusion des notions occidentales de religion (croyances), de théorie générale (science) et de fait social total (sociologie) en y ajoutant la conception mythologique des rapports avec la nature, les animaux, la flore et le monde des esprits comme culture qui détermine les échanges économiques, politiques, technologiques et symboliques.

Selon cette ontologie globale, chaque chose, chaque geste peut être analysé comme un fait social total, c'est-à-dire mettant en branle l'ensemble de la société. C'est là un concept fondamental des sciences humaines que les premiers anthropologues et sociologues ont observé dans les *Potlasch* et les *Makushams*, ces grands rassemblements festifs aux allures de happening et d'art total chez les Premiers peuples d'Amérique du Nord. C'est une théorie générale de l'action individualisée en société, qui détermine sans les fragmenter ou les diviser les savoirs (les connaissances mythologiques

[23] Guy Sioui Durand, *De la décolonisation par l'art* dans dossier *Premiers peuples : cartographie d'une libération*, revue Liberté, numéro 321 automne, 2018; aussi ; *Le ré-ensauvagement par l'art. Le vieil Indien. Les pommes rouges et les Chasseurs / Chamanes / Guerriers »*, dans dossier *La notion d'autochtonie*, dirigé par Jean-Philippe Uzel, revue Captures. *Théories et pratiques de l'imaginaire*, vol. 3 no 1, www.revuecaptures.org.

[24] Guy Sioui Durand, *L'Onderha'. Survol de l'art autochtone actuel*, dans le dossier *« Affirmation Autochtone »*, revue Inter Art actuel, no 122, hiver 2016, p. 4-19.; *aussi Indiens, Indians, Indios*, (2010), dossier sur *la situation de l'art amérindien au Kébec (Québec) en Kanata (Canada) dans les années 2000*, dans Inter, art actuel, no. 104.

et scientifiques), les savoir-faire (la technologie) et le savoir-vivre ensemble (la culture qui a préséance sur l'économie et la politique). Plus important, et c'est ce qui rend pertinente la vision du monde autochtone, c'est qu'elle est, parce que reconnaissante des éléments de la Nature, foncièrement écologique. Qui plus est, elle ne s'oppose pas à la technologie. Elle la conçoit cependant comme un outil et un médium soumis aux finalités de la culture commune plutôt qu'une puissance autonome, indépendante et dominante, ou comme une fin en soi. On peut même observer que les avancées de connectivités spirituelles et empiriques se rapprochent de la fameuse allégorie des communications comme *« village global »*, l'utopie de McLuhan, plutôt que de la globalisation du GAFA. L'importance accordée aux rêves et aux récits mythologiques fabuleux y rejoint la science-fiction et les fantasmagories virtuelles des arts numériques. Théoriquement, éthiquement et esthétiquement, l'*ohte'rah* autochtone s'oppose à la logique de la fragmentation de la connaissance -- dont celle des sciences humaines compartimentées en archéologie, paléontologie, anthropologie, sociologie, histoire sciences politiques, relations industrielles, sociologie des industries culturelles et du tourisme, histoire, etc. - au profit de l'herméneutique et contre les surproductions matérialistes polluantes, inégales et destructrice de l'environnement.

L'*ohte'rah* est la matrice écologique d'harmonie avec la Mère Terre comme perspective de recherche d'équilibres incessants fondés sur le don et le contre-don, les remerciements (rituels, festins et arts) et la guérison (féminisme et communautarisme). À cet égard la figure du chamane est, en quelque sorte, l'équivalent de l'intellectuel, du scientifique et surtout de l'artiste hypermodernes, quant à la production de l'imaginaire et à la transmission des savoirs, savoir-faire et savoir vivre ensemble. Il dialogue avec les *Okis*, les esprits protecteurs de la forêt, l'esprit des animaux dont *Papakassik* le grand maître des caribous, mais aussi avec l'esprit fabuleux du *Trickster*, l'influenceur de tous les artistes.

L'esprit du *Trickster*

La jonction écologique symbolique entre le coyote de l'Amérique d'un Joseph Beuys et le Coyote *Trickster* des Premières nations - *I like America and America likes me* - a bel et bien eu lieu. C'est que deux êtres vivants, l'arbre et le coyote, symbolisent la fusion des visions militantes et artistiques écologiques.

L'arbre, lui-même un écosystème plein de vie, est un symbole et une référence. Il incarne le territoire comme milieu de vie et d'identité. Par exemple, le grand pin blanc est l'arbre de la paix chez les Iroquoiens. Les arbres, et par extension la flore, sont vitaux. Les médecines traditionnalistes proviennent des plantes médicinales, la nourriture des animaux et des poissons, tandis que les rythmes saisonniers modulent les rituels de remerciements.

Dans l'Ouest c'est le corbeau, dans les Prairies c'est le coyote, dans l'Est c'est le carcajou ou le lapin. Ils incarnent la forme animalière du *Trickster*, ce personnage fabuleux des récits mythologiques mais aussi la métaphore de l'artiste pour nous, les Autochtones. Son esprit est présent lors des nombreux symposiums d'art-nature tant dans nos territoires (ex. : *Nitassinan, Niskastinan, Nionwentsïo*) que sur les scènes locales et mondiales de l'art contemporain. L'ensemble des œuvres créées par les nouveaux *Chasseurs / Chamanes / Guerriers* que sont les artistes autochtones, par leur humour critique s'en inspirent en s'identifiant aux ruses animalières du *Trickster*. S'y ajoute, principalement dans l'art des femmes, la bienveillance pour la Mère Terre notamment par un art de guérison mentale et environnementale.

Ce n'est pas une coïncidence si, en 1974, année de la performance de Beuys à New York, démarrait à La Macaza en territoire Attikamew au Québec, l'aventure subversive du Collège Manitou, la première institution d'enseignement panaméricaine autochtone. Après trois ans d'effervescence et d'activisme, elle sera fermée par l'armée. Ce qui n'empêchera pas l'artiste d'origine *Tepehuanes*, Domingo Cisneros d'y former une nouvelle génération qui a fait évoluer l'artisanat folklorique vers



Hiver 2020, au Collège Kiuna - qui signifie en langue abénakise *«C'est à nous»* -, dans la réserve d'Odanak. Le déploiement du drapeau de la Société des guerriers Mohawks avec ma classe d'étudiant(e)s d'art autochtone est présenté comme manœuvre de solidarité avec les luttes des Premières Nations *Wet-su'weten'* dans l'Ouest canadien et des *Sioux Lakotah* aux USA contre les tentatives par les multinationales de faire passer des pipelines pétroliers sur leurs territoires. Crédit photo: Guy Sioui Durand.

l'art contemporain. Du Collège Manitou aux groupes Territoires culturels qu'il contribuera à mettre sur pied en Haute Matawinie, Cisneros maintiendra un radicalisme chamanique d'initié. Il sera commissaire d'art-nature dans les fameuses expéditions dans la *Zona del Silencio* au Mexique (1985 et 1990). En tant qu'artiste nomade (au Canada, au Mexique, en Norvège et en France), ses œuvres *in situ*, sculptures et installations puissantes utilisent les éléments animaliers (ex. : sa série de bestiaires *Sky Bones*, 1981-1995) et végétaux - dont *Wampum 400'*, le plus grand wampum comme installation rappelant la mise en réserves des Premières Nations et leur résilience. L'installation a été créée en duo avec Sonia Robertson à *Espace 400* lors des festivités Québec 1608-2008 -.

Là où nous sommes

Les œuvres des artistes autochtones s'inscrivent géopolitiquement dans les mouvements et luttes non seulement de revendications des territoires usurpés mais comme luttes écologiques. C'est ainsi que l'icône visuelle créée par l'artiste Karoniaktajeh Louis Hall de Kahnawake est devenue le drapeau de la Société des Guerriers (*Warriors*), célèbre depuis de la crise de Kahnesatake / Oka en 1990. Son effigie est devenue l'emblème de toutes les luttes autochtones. Il flotte au-dessus de chaque conflit. Comme les luttes des mouvements sociaux, la présence de l'art autochtone est *« glocale »* : internationale et dans les communautés.

Inter-nations

Malgré les conquêtes et les tentatives de génocides et d'acculturation, les peuples autochtones se battent encore pour la survie de leurs territoires du Sud au Nord, d'Est en Ouest des trois Amériques. Dans ces luttes réelles et cruelles, on retrouve des solidarités inter-nations sur tout le continent. Ainsi les *Innus* qui se battent eux sur la Côte Nord appuient-ils toutes les luttes environnementales en cours – déforestation, exploitation minière, pipelines pétroliers - des *Guaranis* qui se battent en Amazonie. Les *Kanien'ke a :ka* (Mohawks) soutiennent quant à eux les luttes des *Mayas* du Guatemala, des *Sioux Lakotahs* aux USA et des *Wet'suwe'tens* dans l'Ouest canadien en plus de défendre leurs propres territoires contre les promoteurs immobiliers. Il est aussi intéressant de noter les appuis d'organismes allochtones souvent mis de l'avant par des artistes. Je pense ici aux groupes Aquaverde en Suisse et en France.

Dans la lignée de la grande œuvre du peintre chamane Anishinabe Norval *« Copper Thunderbid Morrisseau »* lors de la controversée grande exposition *Les Magiciens de la Terre* au Centre Georges Pompidou à Paris en 1989, suivront d'autre artistes autochtones sur la scène internationale de l'art. Soulignons l'impact d'Edward Poitras, dont la sculpture de Coyote produite avec les ossements de plusieurs bêtes de l'espèce, impressionnera au point de devenir le logo des communications de la prestigieuse Biennale de Venise en 1995. Il y aura l'invitation faite au cinéaste et vidéaste Inuit Zacharias Kunuk via ses vidéos expérimentaux du Grand Nord à la Dokumenta de Kassel en 2002. Il en sera de même pour l'artiste Anishnabe Rebecca Belmore, dont

l'esprit performatif rendant visible le sens sacré des éléments, ici l'eau, fera de son installation multimédias *Fountain,* où l'eau vire au sang, une œuvre marquante de l'édition 2005 de la même Biennale à Venise.

Dans nos communautés

Malgré son décès tragique à trente-trois ans, l'influence de l'artiste PekuamIlnuatsh Diane Robertson, connectée à « *l'Esprit des Animaux* », son chef d'œuvre (1992), perdurera dans la suite ininterrompue d'événements d'art nature *in situ* dans les communautés et territoires autochtones. La réserve de Mashteuiatsh, sa communauté d'origine, sous l'impulsion de sa sœur Sonia Robertson qui reprendra le flambeau, est un milieu effervescent d'art écologique depuis le Symposium *Nishk E Thiptamuk / Sous le regard de l'outarde* en 1994 jusqu'au Symposium d'art de la Terre (Land Art) *Que soufflent les Esprits* de 2018 en passant par *Renaître / Cumbre Tajin,* un échange autochtone Mashtuiatsh / Tajin au Mexique, et les éditions d'oralités performatives et mythologiques *Atalukan.*

Il en va de même pour la théâtralité rituelle de guérison d'Ondinnok du Wendat Yves Sioui Durand en performances ainsi que les œuvres d'Eruoma Awashish et de Jacques Newashish (Atikamekw), de Kegos Papatie (Algonquin) et de Sophie Kurtness (PekuakamIlnuatsh). Depuis 2011, le Collège Kiuna a pris le relais du Collège Manitou. J'y ai créé le prix Manitou / Kiuna qui est remis à un(e) artiste émergent(e) depuis 2017.



Œuvre in situ entièrement faite de matériaux naturels par l'artiste Atikamekw Eruoma Awashish, l'installation à été réalisée pour le Symposium d'art-nature (*« Land Art »*) *Que soufflent les Esprits*. L'événement a pris forme dans la communauté des PekuakamIlnuatsh à Mashteuiatsh lors de l'équinoxe d'automne 2018. Observez le capteur de rêves en suspension assurant le passage entre les modes visibles et cachés. Il est créé avec des branches seulement pliées et attachées. Au sol, les pierres tracent le cercle, symbole de la vision de l'ohterah' dans lequel on retrouve des épis faits de branches de cèdre et des pierres enrubannées d'un fil rouge, signe de protection pour les voyageurs nomades. Ces artefacts sont investis des Okis, les esprits protecteurs de la forêt, pour être offerts aux gens venus participer. Appliquant la logique du don et du contre-don compris comme *« fait social total »* propre aux rassemblements que sont les *Potlaschs* et les *Makushams,* cette du Symposium en territoire autochtone, réalise un art écologique harmonieux avec la Mère Terre. Commissaire Sonia Robertson, artistes : Domingo Cisnéros, Sophie Kurtness, Edwidge Leblanc et Eruoma Awashish) Crédit photo : Guy Sioui Durand.

Ensemble sur le dos d'Yändiawish

L'enjeu premier est la survie de l'espèce humaine sur *Yändiawish*, la Grande Tortue qui vogue dans le cosmos. Voilà une image autant en provenance d'un récit mythologique que d'une image virtuelle. Retenons pour nos fins qu'il s'agit de la « *Mère Terre* », notre planète. C'est une belle expression sensible. Elle inclut la mémoire des Anciens et des Aîné(e)s parce que nous marchons dans leurs pas, sur leurs traces. C'est encore l'expression d'un respect féminisé des territoires vivaces et vitaux. L'appellation est autochtone : *Pachamama* en Amérique du Sud et *Great Turtle* en Nord Amérique. Elle resurgit avec le nouveau millénaire. Elle est évoquée dans tous les Sommets altermondialistes et environnementaux depuis le Forum Social Mondial de Porto Alegre en 2001. Ainsi, l'ONU a décrété le 22 avril journée mondiale de la Terre Mère en 2009, lors de la bien nommée Conférence Mondiale des Peuples sur le Changement Climatique et les Droits de la Mère Terre, en Bolivie !

Du mythe à l’activisme notre parti pris altermondialiste assume concrètement la protection et la réparation de nos rapports avec l’environnement, convoquant symboliquement les rouages de la vie spirituelle (chamanisme, science, religions) et technologie pour harmoniser réalités naturelles et virtuelles et la bienveillance anthropocène. La technologie est dans l’art sans distinction entre le traditionnel et le contemporain, l’artisanat et l’avant-garde, la théâtralité rituelle et les expériences immersives. Ce sont des entre-deux mondes où la créativité autochtone crée un passage. Parmi celles qui ne font que s’inscrire dans le *mainstream*, il faut savoir détecter ces œuvres initiées et initiatrices qui amènent à l’avant-plan visible, ce qui est caché, à savoir nos rêves, les sensibilités et les énergies de tout ce qui vit, vibre. C’est là, le second enjeu : ensauvager la pensée critique par la puissance de nos rêves pour y maintenir vivaces toutes les formes de vie, en luttant contre le désastre environnemental et contre les dénis et oublis hypermodernes.

C’est en ce sens, qu’au terme de l’odyssée d’*Assassin’s Creed*, la réponse que chuchotera dans sa langue mohawk le Chasseur / Chamane / Guerrier virtuel Kanien’ke a :ka (Iroquois) *Ratonhnaké:ton* au Sphinx 2.0, fera songer Œdipe. Elle sera comme le vent et la technologie, que l’on ne voit pas mais que l’on ressent : ensemble pour demain [25] !

Voilà à nouveau un horizon révolutionnaire [26].

[25] *Demain*, (2015), un film de Cyril Dion et Mélanie Laurent, Montréal : L’Atelier Distribution, Movemovie et Mars Films.
[26] Karl Marx et Friedrich Engels, *L’idéologie allemande*, Paris : Éditions sociales, édition de 1970.

L'intervention urbaine un genre démocratique

Alain Snyers

magma@analisiqualitativa.com

(1951) www.alainsnyers.fr. Diplômé de l'école nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris (1976). Co-fondateur du groupe UNTEL (avec J.P. Albinet et P. Cazal) en 1975. Mène depuis le milieu des années 70 une pratique d'interventions dans l'espace public interrogeant l'ordinaire de la vie quotidienne en milieu urbain. Pour Snyers, la pluralité des langages est une donnée constante et une revendication pour pratique plurielle et dynamique qui allie l'instantanée de gestes et manœuvres aux thématiques sociales avec l'usage du mot et le recours autant à la politique que la dérision. Snyers a mené une carrière dans l'enseignement artistique supérieur en ayant été, notamment, directeur de l'école d'art d'Amiens (1990 - 2005). Il a été membre de nombreuses associations représentatives du monde professionnel de l'art en France et participe régulièrement à des séminaires de recherches.



« Blei tötet » (le plomb tue). Manœuvre d'art sociologique initiée par Hervé Fischer à Krautscheid-Seifen (un village allemand) pour dénoncer la pollution par le plomb de l'agriculture environnante, 1978.

Abstract L'artiste à travers sa pratique de l'art qui agit dans l'espace social occupe ainsi de ce fait une position d'abord d'observateur puis, selon son positionnement, de critique. Cette « fonction » particulière et engagée affirme la volonté non seulement d'indépendance mais aussi et surtout celle de la liberté de création. Par le langage de la création, l'artiste est en mesure de porter un regard critique sur son environnement social et d'initier des formes artistiques liées au fonctionnement des sociétés démocratiques. Parmi la diversité des pratiques artistiques possibles, l'intervention urbaine, manœuvre ou performance, peut se lire et se comprendre comme l'expression de quelques fondamentaux de l'idéal démocratique. Le développement de ces pratiques éphémères au moment notamment de la Guerre froide au cours des années 70, illustre les liens entre expression artistique et aspirations démocratiques. Les fondements de ces multiples démarches et expérimentations, au-delà de leurs formes et esthétiques, demeurent toujours d'actualité, ce qui les définit comme un genre artistique véritablement transversal.

Parmi l'ensemble des pratiques artistiques aujourd'hui possibles pour les artistes, l'intervention urbaine, forme d'art-action, occupe une place singulière car inclassable selon les codes en usage dans l'étude des formes et des comportements et pourtant largement utilisée. Ce mode opératoire qui se déroule de façon plus ou moins visible depuis le premier quart du XXe siècle réunit un très large panel de pratiques artistiques aussi différentes les unes des autres, voire opposées. Leur plus petit dénominateur commun est leur intitulé en deux mots couramment employés par défaut : *« intervention »* et *« urbaine »*.

L'intervention urbaine, une pratique engagée

Si le terme d'intervention est lié au verbe intervenir, il désigne une action volontaire sur un milieu donné dans lequel l'artiste prend part par un geste considéré comme artistique. Selon les époques et les pratiques, ces *« interventions »* connaissent différentes dénominations comme performances, gestes, évents, happenings ou encore manœuvres ou tout simplement action ou art-action. Ces mots évoquent tous des moments partagés en direct et limités dans le temps et dans l'espace.

L'adjectif *« urbaine »* situe le cadre voulu pour intervenir précisant ainsi l'importance donnée à l'urbanité comme sujet et affiche une relation voulue avec l'urbain. La sortie de l'art dans la ville induit un lien de proximité, physique d'abord et mental ensuite avec la société dans laquelle l'intervention s'engage.

De par cet engagement dans un cadre urbain et une position dynamique, l'intervention est un acte contextuel qui situe l'artiste dans et en face de la société. Les codes sociaux de l'espace public participent soit implicitement, soit directement au projet artistique voulu par l'artiste. L'immersion interventionniste est un lien direct entre le champ clos théorique de l'art et les réalités les plus diverses de l'espace extérieur.

L'intervention urbaine, un genre singulier

L'histoire de l'intervention urbaine n'est pas véritablement écrite car elle est complétement transversale, sans dogme, ni théorie et est constituée de propositions englobant une infinité d'approches, de langages, de questionnements ou de réponses. Au fil du XXe siècle, les gestes interventionnistes ont pu prendre une multitude de formes, d'attendus et de styles. Le XXe siècle est traversé par une ligne informelle d'interventions les plus diverses partant des premières déclarations des Futuristes italiens et des gestes iconoclastes des Dadaïstes, se poursuivant par les expériences déambulatoires des Surréalistes et des Situationnistes ou les happenings des Nouveaux réalistes comme ceux de Jean Tinguely à Milan en 1960 ou à New-York. Le mouvement Fluxus se développera de façon protéiforme avec les interventions urbaines de Wolf Vostel à Cologne en 1969 avec sa performance *Ruhender Verkehr*, ou de Joseph Beuys balayant en 1972 les rues de Düsseldorf ou Cologne. Sur la promenade des Anglais de Nice, l'artiste Ben Vautier produit nombre d'*« events »* qui ouvrent largement une voie pour un art urbain d'attitude. Mouvement qui va s'accentuer et se diversifier avec notamment les actions extérieures du GRAV initiées par notamment par Julio Le Parc avec le projet d'une *Journée dans la rue* à Paris en 1966.



« Changement de numéros » d'emplacement pour le défilé du 1er mai sur la place Rouge, 29 avril 1975.

L'intervention dans l'espace public devient un récurrente active de l'art. Aucun langage commun entre ces différentes expressions, ni bases théoriques, ni même proximités stylistiques qui pourraient réunir des pratiques aussi disparates, voire même quelques fois antinomiques, c'est ce qui est fait par défaut une identité particulière et hors normes.

Le nature hétéroclite des interventions urbaines ne permet aucune classification dans l'histoire de l'art ce qui la distingue des autres mouvements artistiques. Ce caractère non normatif, ni catégorisable fait de ce champ interventionniste un genre singulier dans l'histoire des formes et attitudes artistiques.

Ce genre est défini par le partage de plusieurs caractères communs comme, notamment, la volonté d'agir sur le réel, d'être en résonnance avec la société ou encore de vouloir, par l'acte artistique, être un citoyen actif. Ces caractéristiques sont largement partageables et applicables en toutes situations urbaines et cela quelque soit le contexte local ou politique et l'environnement immédiat. La volonté d'interagir en commun dans l'espace public, face à et/ou avec un public occasionnel caractérise ces démarches qui sont aussi éphémères que volontaristes.

Par sa contextualisation et sa temporalité, l'intervention urbaine se présente comme un genre singulier véritablement inscrit dans l'immédiateté et dans un rapport étroit avec la société.

Les années 70

L'Histoire des interventions urbaines est difficile à appréhender tant les compréhensions et lectures de celles-ci peuvent être différentes, les définitions contradictoires et les points de vue souvent divergents. Dans l'histoire de ce mouvement informel et inclassable, la période des années 70 avec le recul apparaît comme un moment riche en ce type de pratiques. Cette période historique pourrait se percevoir comme un point culminant de son histoire tant les convergences avec la société sont fortement marquées avec un *« avant »* et un *« après »*.

Un lent processus d'analyses, d'expériences et de questionnements sur l'art, son rôle comme sa place dans la société, s'est amorcé depuis l'Après-guerre et trouvera des formes d'aboutissement et de réalisation au cours de cette décennie marquée par une pluralité d'expressions et surtout une forte volonté libertaire dans une société en transition.

La pensée contestataire de la décennie précédente, la Guerre froide et l'émancipation des peuples et des individus vont nourrir l'engagement de nombreux artistes en direction d'une société directement interpellée. Les idéologies sont fortement affichées durant cette période et, avec elles, s'expriment les utopies les plus diverses, voire même les plus radicales ou extravagantes. Les révolutions sont appelées dans nombre de pays et, plus modestement, dans les sociétés occidentales, les réformes.

Simultanément à de nouveaux modes de communication et à un foisonnement d'idées tant philosophiques que politiques, l'urbanité se développe et s'organise pour les décennies suivantes. Les reconstructions de l'Après-guerre en Europe de l'Ouest sont terminées, les villes entrent dans leurs nouvelles modernités, s'équipent de transports en commun, de nouveaux équipements et surtout se densifient. Les nouveaux schémas urbains se mettent en place pour les années à venir ce qui impacte une population grandissante pour qui la ville est le lieu de tous les possibles comme de tous les impossibles. Entre désirs d'expression et frustrations, l'habitant des villes est pris dans un système qui va se complexifier et sur lequel il aura de moins en moins prise.

L'artiste des années 70 est devenu majoritairement un citadin, un regardeur privilégié sur sa cité et du fonctionnement de son cadre de vie, mais aussi sur lequel il peut porter un regard critique. L'effervescence créative de la découverte de nouveaux territoires, physiques comme ceux de l'urbanité, ou théoriques comme ceux de l'ouverture vers d'autres disciplines comme les sciences humaines vont alimenter de multiples expériences artistiques et pratiques qui vont véritablement illustrer une conquête sur l'ensemble des terrains de la société.

Fort d'une histoire déjà longue et riche en formes et discours les années 70 verront se concrétiser nombre d'initiatives balayant tous les champs possibles de la création et de la société. La volonté de sortir de la galerie ou de l'atelier devient une réalité largement admise et pratiquée, poussée aussi par l'appropriation collective de l'espace public par et pour la population. L'art contemporain à travers une multitude de formes s'allie avec le spectacle vivant, la musique, mais aussi avec le militantisme et le festif.

Des festivals d’art vivant dans l’espace public s’organisent comme les *Rencontres internationales d’art* de La Rochelle en avril 1973 ou à Grasse en juin 1974. L’appropriation urbaine sauvage devient une pratique naturelle comme les occupations aléatoires du groupe *Tou*t à Bruxelles ou encore les spectaculaires simulations nucléaires à Anvers en 1976 par le collectif *Mass Moving*. Ces types d’événements collectifs et pluridisciplinaires ont véritablement ouverts la place publique pour l’expression immédiate des artistes. Même des peintres comme Noël Dolla ou Claude Viallat du mouvement français *Support-surface,* ont accroché leurs toiles dans l’espace urbain par exemple rue Mailly à Perpignan en 1972, afin de rencontrer d’autres publics. Il en fut de même pour la Coopérative des Malassis en 1972 et en 1975 à Angoulême. L’art mural, notamment en Amérique du Nord et du Sud, s’est clairement engagé pour dénoncer les injustices sociales. Les actions ponctuelles se multiplient soit par des gestes performatifs individuels comme ceux de Pierre Pinoncelli avec *Momie* à Nice en 1970 ou de Valie Export à Vienne avec *Tapp und Taskino* en 1971. La ville se visite par la promenade ou les déambulations de Pino Pascali en 1965 avec *Pulcinella*, avec Jean-Jacques Lebel à Bordeaux en 1966 ou encore avec André Cadere à la fin des années 70. Les manœuvres du Collectif d’art sociologique vont marquer cette décennie en poussant loin le questionnement sur l’art et la société. Son intervention *« manifeste »* à la Biennale de Venise en 1976 a posé les termes d’un questionnement de fond sur l’art, l’artiste dans la cité et les institutions. Le groupe UNTEL a, quant à lui, placé sa problématique interventionniste dans un rapport dialectique intérieur/extérieur où le quotidien de l’urbain est prélevé et observé lors, notamment de la présentation de son *« Supermarché »* à la Biennale de Paris en 1977. Le groupe a durant cette période initié plusieurs dizaines d’interventions sauvages dans l’espace public comme aller offrir un verre de vin à un passant ou à l’interpeller sur l’ordinaire.



« Je vous offre un verre ». Action contact, Paris 1976.

La multitude de propositions interventionnistes démontre la banalisation de l’usage de l’espace public clairement reconnu comme une propriété collective mais aussi comme tribune privilégiée pour rencontrer la société et comme une véritable annexe de l’atelier.

Héritier des mouvements de contestation de la fin des années 60, un discours politique fort porte l’action des artistes qui utilisent aussi l’art comme un medium militant et porteur de messages sociaux comme l’a pratiqué Ernest Pignon Ernest en dénonçant à Nice en 1974 l’apartheid Sud-africain.

Un solide appareil critique et théorique apparaît au cours de cette période et de fait, appuie la plupart des démarches artistiques. Le discours prend désormais une importance qu’il n’avait jamais

eue jusqu'à ce moment-là. Des revues d'analyses, souvent très dogmatiques comme *Peinture-cahier-théorique* ou *Tel quel*, accompagnent intellectuellement la création artistique.

« Tout dire » fut un slogan de mai 1968 et sera largement décliné au cours des périodes suivantes. Si cette frénésie d'actions, de rencontres entre les individus, de paroles données aux minorités, fut riche en innovations tant formelles que méthodologiques, elle va néanmoins connaître assez vite ses limites et ses contradictions. La société va alors éviter les débordements et les risques de dérapages réels ou fantasmés en provenance de groupuscules ou très petits groupes d'individus non belliqueux. Les années suivantes verront de nouveaux contrôles se mettre en place et l'artiste comme le citoyen va s'individualiser de plus en plus par des nouvelles pratiques moins directement inscrites dans le champ social et dans le combat des idées.

Néanmoins, les innovations et expériences des années 70 ne vont pas pour autant disparaître. Elles vont irriguer les pratiques ultérieures de l'art-action dans l'espace public et dans ses rapports à la société. Les portes se sont ouvertes et le demeurent pour toutes sortes d'initiatives qui vont de l'expression libre d'un individu à des manœuvres interpellant plus largement le citoyen. Il est désormais acquis que l'espace public est un lieu d'appropriation possible pour l'art, mais cette *« conquête »* spatiale peut aussi être remise en question !

L'intervention urbaine, un genre démocratique,

De par une réelle volonté d'être dans l'espace social, l'interventionniste urbain active une pratique qui pourrait être qualifiée de démocratique. Démocratique non pas du fait que l'auteur puisse être un démocrate, mais que de nombreux aspects constitutifs de l'intervention urbaine en font une pratique artistique basée sur des éléments propres à la geste démocratique.

La première forme démocratique de l'intervention urbaine est son accessibilité à toute personne volontariste. Si le statut d'artiste de l'auteur valide la performance dans le champ de l'art, celle-ci, une fois exécutée dans l'espace extérieur, existe sans le recours nécessaire et identitaire de l'artiste. L'auteur est derrière son intervention. L'acte performatif urbain n'exige aucune compétence préalable définie, ni de titres ni de certificats ou de diplômes d'école. L'accès est ainsi largement ouvert à quiconque qui a un projet construit et qui en prend l'initiative. Le choix d'intervenir qui dépend d'une décision personnelle ou d'un groupe n'est pas conditionné par l'accord d'autorités de gestion ou de contrôle. Dans une société démocratique, cette liberté d'initiative demeure primordiale partant du principe que l'espace public appartient à tous et que chacun y a sa place.

Généralement les moyens mis en œuvre pour une intervention artistique publique sont très réduits. L'usage du corps, de gestes simples ou d'accessoires souvent limités confère à l'acte une économie de la modestie et du peu privilégiant le sens sur la matérialité de la production. Les faibles coûts de réalisation permettent aux artistes ou à d'autres d'intervenir aisément et librement par une rapide mise en œuvre faisant fi de l'obstacle financier. Contrairement à d'autres disciplines comme le spectacle vivant ou la musique, cette *« légèreté »* d'exécution favorise un champ d'actions accessibles à tous et instantanément applicable.

Par principe, en tant que forme d'art, l'intervention est un espace théorique où tout peut être dit et montré. Cette liberté de parole ou plus largement d'expression est l'un des fondamentaux de la démocratie. Cette faculté qui n'est pas exclusive à l'intervention dans l'espace public, peut prendre divers aspects où le message direct domine largement sur la forme, voire même sur sa communication.

Par différentes initiatives, qu'elles soient improvisées ou non, sauvages ou délibérées, provocantes ou pas, les interventions dans leur grande diversité expriment fortement la liberté d'agir, d'être et de faire quelque chose de signifiant dans l'espace de la société à la vue d'un public pas nécessairement averti. Cette possibilité de partage avec l'autre non élitaire peut être considérée

comme une valeur essentielle de l'expression démocratique. Quand, dans certains contextes politiques, cette liberté est contrôlée, la revendication à l'expression et à l'action est d'autant plus forte tout en devenant plus délicate à mettre en œuvre. L'histoire des peuples l'a maintes fois montré à leurs dépens !

La liberté de circuler qui participe à l'idéal démocratique trouve dans la réalisation d'interventions une illustration, certes modeste mais significative. Choisir un lieu, appréhender un territoire ou occuper une portion d'espace public, même de façon très temporaire ou fugace, exprime la volonté de pouvoir choisir librement son espace d'expression et d'affirmation en tant que citoyen libre et mobile.



« Exode ? Fuir ? » Réveiller l'opinion, Besançon, 1983.

L'interventionnisme se singularise d'autres pratiques artistiques car il ne se concrétise pas nécessairement par des traces matérielles ou des objets comme peuvent l'être la peinture ou l'installation. Cette relative légèreté lui permet non seulement une rapidité opérationnelle mais aussi une adaptabilité aux terrains choisis. Du fait du rôle secondaire donné à la matérialité, l'accent est mis sur le sens que l'intervention est censée porter. Ce sens s'inscrit comme message dans le cadre imaginé d'un dialogue entre un propos soutenu par une proposition artistique et l'espace ambiant de la société. Cette donnée fait de l'interventionnisme urbain une pratique du projet plus que de la forme et peut alors se décliner socialement et politiquement selon les contextes.

Ce face à face dans un cadre urbain n'est pas spécifique d'un territoire et cette intention est partageable au nom de valeurs communes non seulement artistiques mais surtout démocratiques, et cela quelque soit le pays ou la rue visité. À la transversalité des formes et discours, s'en ajoute une autre, celle qui outrepasse les frontières et les communautés, celle qui devient, face à la même ville, aux mêmes paradigmes sociaux, un langage commun. Langage porté par les affirmations d'expression libre, de mobilité, d'indépendance de la pensée ou encore celle du plaisir de faire ou d'être ensemble hors contrôle.

Ouest et Est, deux mondes

Un retour aux années 70 permet ici de rappeler la réalité de la Guerre froide où le monde était divisé en deux blocs : les occidentaux des régimes démocratiques face aux régimes totalitaires de l'Est. Dans ces deux contextes, l'intervention urbaine s'est développée de manière totalement différente, même si les protocoles de mises en œuvre pouvaient être semblables.

À l'Ouest, l'intervention urbaine s'est inscrite dans la logique historique des avant-gardes du XXe siècle combinée avec les idéologies et expériences sociales de l'époque. Les années 70 ont vu en Occident une éclosion multidirectionnelle de formes d'expression individuelles et collectives appréhendant tous les territoires possibles de la société. La curiosité et la liberté d'action des artistes les ont conduits à *« visiter »* toutes les composantes de leur environnement ; mouvement porté et argumenté par un appareil critique largement ouvert à l'expérience et à la nouveauté.

Cette *« conquête »* tout azimut du monde par diverses formes d'art et pas uniquement par celles qui sont événementielles ou éphémères, a caractérisé la société occidentale où dominent les valeurs de tolérance et de liberté. De solides bases démocratiques ont ainsi été posées et seront un socle pratique et théorique pour les expressions artistiques des décennies suivantes. Néanmoins la pérennité de cet acquis démocratique n'est pas garantie dans le temps et un rappel de sa teneur et de son sens qualitatif n'est pas inutile.

Ainsi, partout en Europe de l'Ouest ou en Amérique du Nord, les rues des villes ont vu arriver les artistes soit dans des interventions de gestes individuels allant de l'écriture à la déambulation décalée, soit en groupes ou collectifs à travers des manœuvres ou des parades parodiques. Les peintres sont sortis de leurs ateliers pour exposer dans la rue rejoignant d'autres artistes plus enclins à la performance ou à la tenue de comportements en rupture avec le milieu urbain et plus largement avec la société. La politique fut largement associée à ces sorties pour défendre diverses minorités ou des peuples opprimés. La libération ne fut pas que celle de la parole et des tabous, mais aussi celle du corps et de la sexualité. Les formes d'intervention dans l'espace public sont si larges, voire inattendues, qu'il est difficile d'en établir une typologie exhaustive qui puisse témoigner d'une telle diversité d'attitudes libres et inventives. Cette appropriation de la rue exprime non seulement un fort engagement social, mais est aussi l'expression collective d'une société pour qui l'initiative est une valeur liée au quotidien et à la création.

La situation fut bien différente derrière le Rideau de fer où les artistes étaient contrôlés par l'État central qui prônait un *« art officiel »*. Nombre d'artistes ne se sont pas reconnus ni dans cette esthétique, ni dans cette organisation de la création. Une minorité d'entre eux, ont cherché d'autres formes d'expression correspondant plus à leurs désirs de création et à leur volonté de s'inscrire dans l'innovation et la recherche caractéristiques des avant-gardes. Tous n'ont pas eu le courage de se mettre en dissidence tant la pression et le contrôle étatique étaient forts. Néanmoins, depuis les années 50, des dissidents, certes peu nombreux, ont osé braver les interdits et les censures. Si pour certains ce fut le Goulag, le silence ou l'exil, d'autres ont tenté d'autres formes d'expression dissimulées de la vue des autorités. Dès les années 60, à Moscou comme à Leningrad, des artistes organisaient des expositions privées dans leurs appartements. Les peintres dits *« non conformistes »*, à travers de micro-réunions, posaient les termes d'une liberté d'expression artistique. Le *Studio de la Nouvelle réalité* fondé en 1958 par Ely Bielutin souhaitait un art nouveau pour une nouvelle société démocratique. Face à la censure et à l'interdiction d'exposer un art différent, le *Studio* se cache en 1964 pendant plusieurs années dans un datcha en forêt pour enseigner un art libre et y monter des micro-expositions clandestines. En 1972, à Moscou Vitaly Komar et Alexandre Melamid fondent *Sots art*, mouvement revendiquant à travers leurs manifestes (1972, 1974) les dogmes innovateurs des Avant-gardes russes. À la fin des années 70, la plupart des artistes du mouvement migrèrent principalement vers les USA. L'exposition moscovite de septembre 1974 dénommée ultérieurement l'*exposition bulldozer* par le saccage d'une manifestation artistique de plein air par l'envoi de bulldozers illustra le fossé entre le Régime et les volontés démocratiques d'artistes.

L'art performance s'est en URSS d'abord exprimée à huis clos lors de soirées clandestines, puis, plus modestement sous la forme d'interventions extérieures. Cette pratique interventionniste va vite être un champ non seulement de recherche mais aussi et surtout une contestation directe face à un régime totalitaire. Le medium qu'est la performance extérieure s'est avéré pertinent car aisément utilisable par les artistes qui malgré tout prenaient de réels risques. La mise en œuvre ne demandait pas ou peu de préparations matérielles complexes ni de réservations de salles qui de toutes façons auraient été refusées. Le caractère instantané et éphémère d'une intervention qui ne laisse pas de traces permit aux auteurs une relative discrétion d'action.

Par des gestes souvent minimes, des lectures-actions, les artistes dissidents ont pu s'exprimer. Même si leur nombre fut restreint, ils ont néanmoins cherché d'autres modes d'expression dans des contextes où les libertés de paroles, de réunion ou de mobilité n'existaient pas. La tenue d'interventions demanda la mise en œuvre de stratégies de dissimulation. Le collectif *Collective actions* animé par Andreï Monastyrski initie des sorties performatives (gestes d'attitude, musiques *« audio-minimalistes »*, poèmes actions) durant la seconde moitié des années 70. Se méfiant du contrôle des autorités sur les villes, les artistes préfèrent se donner des rendez-vous improvisés en campagne ou en forêt. Même si ces actions dénommées *Trip to the countryside* ne réunissaient qu'un nombre très limité de participants, les termes de la pensée contestataire étaient posés et leurs aspirations d'expression démocratique clairement revendiquées.

D'autres artistes notamment dans le bloc de l'Est, ont développé dans les années 70 un art de la correspondance déjouant le contrôle de la censure. Cette mise en place de réseaux extraterritoriaux illustra ce désir de communication et de liberté d'écriture. Grâce au mail-art, les artistes de l'Est ont pu construire de nouvelles relations et langages. Des artistes hongrois comme Geza Pernecszy ou Endre Tot ont donné à ce medium une véritable dimension politique, participant à un large mouvement international de solidarité avec non seulement les artistes de l'Ouest démocratique comme par exemple avec Guy Bleues ou Guy Schraenen en Belgique, mais aussi avec les artistes victimes de dictatures militaires en Amérique du Sud.

Après l'effondrement de l'URSS en 1989, les pratiques de performances urbaines se sont largement développées comme si les artistes russes voulaient au plus vite profiter de leurs nouvelles libertés. Comme en Occident, l'intervention urbaine s'y affirme alors comme un genre à part entière, jusqu'à se banaliser et s'enseigner dans les écoles d'art. Néanmoins à l'Est, le lourd souvenir de l'Histoire produit jusqu'à notre présent une certaine radicalité dans l'interventionnisme. Encore aujourd'hui, la Russie de Vladimir Poutine arrête l'artiste Oleg Kulik en 1995 pour ses interventions urbaines *Mad dog*. En 2012, c'est le groupe des Pussy Riots qui finit en prison et plus tard, l'interventionniste *« artiviste »* Piotr Pavlenski est plusieurs fois arrêté sur la voie publique avant d'être expulsé vers la France.

En guise de conclusion

Par ses différentes approches et protocoles de réalisation, l'intervention urbaine est véritablement une spécificité de l'ouverture et de la transversalité. Si les langages convoqués par les nombreux auteurs sont divers, hétérogènes ou complémentaires, les mises en œuvre ont toujours été en mesure de se renouveler car directement en phase avec la société ambiante, elle-même en mouvement. L'intervention dans l'espace public est partie prenante de son contexte et suit de fait ses réalités en pouvant sans cesse s'y intégrer.

Les expériences des années 70 et leurs multiples avatars et prolongements jusqu'à notre présent démontrent la singularité de ce genre de pratiques qui va au-delà des styles, des mouvements catégoriels, des époques et des territoires. Genre qui de par sa polyvalence sait s'adapter et se positionner comme une entité propre de création vivante.

Si le premier argument de légitimité commun entre toutes les formes d'interventions est le rapport direct à la société, le second, sous-jacent, est celui de la liberté d'expression et de la capacité à créer et à communiquer librement. Les artistes privés de liberté, comme cela fut le cas durant plusieurs décennies à l'Est, ont ainsi trouvé à travers des pratiques interventionnistes une forme libérée et efficiente pour porter ce qu'ils ont considéré comme légitime. L'art, par le langage de l'intervention s'avère être un outil opérationnel, ou un levier pour soutenir ces aspirations démocratiques.

C’est dans ce sens que la pratique interventionniste est dans le champ de l’art et son rapport à la société un genre véritablement démocratique, applicable dans des régimes démocratiques dont elles sont des baromètres de liberté.

Bourreau ! Montre ma tête au peuple, elle en vaut la peine…

Denys Tremblay

magma@analisiqualitativa.com

Professeur émérite, docteur en arts plastiques, roi municipal, Denys Tremblay se définit d'abord comme un artiste quantique. Il est l'un des premiers penseurs du périphérisme et l'inventeur du *really-made*. Ses premiers environnements, *le Saloon funéraire* et *Obsession Beach*, ont soulevé des remous médiatiques considérables. Il planifie et réalise également *le Symposium International de sculpture environnementale de Chicoutimi* de 1980, souvent considéré comme *« l'événement fondateur de l'art en région »*. De 1983 à 1997, il devient *L'Illustre Inconnu* et multiplie les *really-mades* : enterrement de l'Histoire de l'art métropolitaine récupéré au Centre Pompidou ; sauvetage de la *Maison-musée Arthur Villeneuve* ; projet d'incubateur touristico-universitaire et utilisation du régime monarchique pour réaliser la souveraineté du Québec. L'« indécidable » référendum de 1997 transmute *« l'Impersonnage »* en vrai roi Denys 1[er]de L'Anse et ouvre la voie à d'autres *really-mades* déclarés.

Abstract Nous sommes dans le *« siècle des lumières périphériques »*. Femmes, autochtones, noirs, régions, sexualités alternatives, et tous ceux vivant en périphérie des dominateurs du statu quo, revendiquent leur juste place au soleil. Les artistes n'échappent pas à ce *« périphérisme obligé »* car le système de l'art d'aujourd'hui n'est là que pour donner un *« supplément d'âme »* aux riches et à la finance. L'artiste s'appuie sur l'évolution de certaines pratiques environnementales en art, dont la sienne, pour découvrir de nouvelles éthiques de la mise en forme dans la singularité collective. Le travail des novateurs sera dorénavant de tenter d'hybrider le réel et l'art afin qu'ils *« s'augmentent »* et qu'ils se réparent mutuellement en mouvements simultanés. L'auteur anticipe *« une vision périphérique structurée de l'art »*, une *« roivolution »* permettant d'éviter le transfert d'une oppression par une autre censée la corriger. Plus, il propose une *« déclaration des devoirs des artistes périphériques »*.



Le 14 avril 1983 Pierre Restany, Hervé Fischer et *L'Illustre Inconnu* procèdent à l'inhumation de l'Histoire de l'art métropolitaine pour le bien périphérique de l'art et de l'histoire.

Le siècle des lumières périphériques

Nous vivons un siècle de mouvances sociales importantes. Partout dans le monde, les gens qui restaient dans l'ombre de l'ordre établi veulent dorénavant prendre ou reprendre leurs droits et briser la hiérarchie des dominations du statu quo. Les femmes qui vivaient en périphérie des hommes réclament l'application intégrale de l'égalité, les autochtones qui subsistaient en périphérie des colonisateurs réclament l'application de leurs droits ancestraux, les sexualités qui s'exprimaient en périphérie de la norme hétérosexuelle traditionnelle réclament l'acceptation manifeste de leurs différences. Les noirs s'affranchissent de leurs chaînes systémiques, la France dite *« périphérique »* s'habille de gilets jaunes et proteste pour sa survie financière qui n'a rien de rose… même le dernier pape, François, a été élu pour que son Église se tourne vers les *« périphéries de l'existence »* afin

que son institution ne soit plus une *« mondanité ecclésiastique autoréférentielle »* [1]. La terre elle-même semble vouloir reprendre ses droits face aux pollueurs qui la menacent. Nous assistons à la prise de conscience planétaire que nous sommes tous le centre ou la périphérie de quelqu'un ou de quelque chose. Si le premier état nous immobilise dans une position de plus en plus intenable, le second nous propulse irrémédiablement dans une trajectoire vitale mais incertaine. En somme, nous vivons dans un *« périphérisme »* obligé. Sur le plan social, nous n'avons plus le choix de faire la révolution mais laquelle ? Et surtout comment ? Nous savons maintenant les dérives totalitaires des révolutions passées. La plupart d'entre elles ont été instrumentalisées par de nouveaux dominateurs drapés de la vertu de l'alternance. Sur le plan de l'art, nous n'avons plus le choix de changer les modalités de cet art mondain et mercantile qui n'est là que pour donner *« un supplément d'âme »* aux riches et à la finance, comme il donnait *« un supplément d'âme »* aux nobles et à l'Église dans le passé.

Les artistes d'aujourd'hui se retrouvent dans le même état d'esprit que ceux qui ont brisé les chaînes de l'art académique avec ses hiérarchies de genres, de formats, de conventions, de sujets et de reconnaissances institutionnelles. Certes, cette adhésion pour un art dit *« moderne »* a permis de réinterpréter le monde sous l'angle inédit de la lumière impressionnée, de la forme reconstruite, du mouvement magnifié, de matières réutilisées, jusqu'à l'abandon de sa dépendance au réalisme outrancier pour aspirer à devenir une sphère artistique autonome. Mais ce nouvel ordre n'a pas changé la perception qu'il fallait trois conditions pour qu'il y ait de l'art : une œuvre, un artiste et un public. L'art moderne et l'art académique restent des conceptions de l'art à deux dimensions, celles **du oui ou du non**. C'est moderne ou non ? C'est académique ou non ? Certes, ce choix a favorisé la sélection des premiers comme novateurs au détriment des seconds devenus démodés. Mais il a également permis à l'institution de l'art de renforcer son pouvoir de décision et de tomber dans un narcissisme institutionnel.


Même année 1863, deux scènes champêtres, l'une académique (Bouguereau), l'autre moderne (Manet).

Ce sont les artistes dits contemporains qui vont ajouter la dimension du *« peut-être »* à la compréhension de l'art. Ce n'est pas une déconstruction de l'ordre moderne précédent mais une interrogation des conditions fondamentales de l'art qui doivent toutes être cautionnées par le contexte de l'art. L'archétype fondamental de cette ère duchampienne de l'art est le *ready-made*. La question n'est plus de savoir si c'est moderne ou non. La question est maintenant de savoir si c'est encore de l'art. Avec Duchamp et son geste du *ready-made* une quatrième condition s'est ajoutée, soit un contexte artistique (institution) qui doit reconnaître l'auteur comme artiste, accepter de rendre visible l'objet en tant qu'œuvre d'art et de le légitimer auprès du public.

Dorénavant, toute chose y compris un rien peut être de l'art si un contexte le rend visible et le légitime en tant qu'art. Par extension, tout peut être de l'art mais tout n'est pas de l'art. Un silence, par exemple celui de John Cage, peut-être de l'art si un musée accepte de reconnaître son auteur comme un artiste, d'expliquer que ce silence-là est bien une œuvre d'art et de la faire entendre comme telle par un auditoire. Le travail des novateurs du moment est soit d'interroger l'une ou l'autre de ces quatre conditions, soit de pousser à l'extrême cette extension conceptuelle de l'art. L'art est devenu une simple entreprise de positionnement dans le contexte de l'art. Est-ce de l'art ?

[1] Pour la première fois dans l'histoire des conclaves, l'argumentaire de l'exposé du cardinal Bergoglio qui l'a fait élire pape a été publié par la suite.

Ou plutôt cela est-il positionné comme de l'art ? Dans le réseau de l'art ? Est-ce de l'art contemporain ou actuel ? C'est de l'art à trois dimensions : **oui, non ou peut-être**.

Comme toute école de pensée, cette ère du *« n'importe quoi en art »*, si questionnée par les modernistes dans l'âme, tire à sa fin dans la surcharge, le trompe-l'œil et le maniérisme. L'art dit contemporain laisse songeur bon nombre d'observateurs qui ont multiplié les listes d'œuvres provocantes sous les seules rubriques de l'insolite ou de l'extrême. Les spécialistes, tout aussi dubitatifs, multiplient les formules sémantiques pour tenter de catégoriser l'impossible. Toute tentative de questionner l'une des conditions de l'art devient une entourloupette de plus pour glorifier finalement le système mercantile et métropolitain qui décide du oui, du non et même du *« peut-être »*. Par exemple, l'œuvre entièrement réalisée par ordinateur intitulée *Edmond de Belamy* en 2017 a été achetée 380,000 €. Elle devait remettre en question l'artiste comme condition fondamentale de l'art. La tentative de s'interroger sur la pertinence du marché de l'art par Banksy est encore plus ubuesque. Il a offert une œuvre qui s'autodétruit en plein encan, laquelle a atteint la rondelette somme de 1,185,000 € en 2018. *Girl with Balloon*, un tableau à moitié déchiqueté, est devenu un moment important de ce marché de dupes. Que penser de l'œuvre la plus chère au monde, *Salvator Mundi* attribuée à Léonard de Vinci, qui a été reconstituée à une si grande échelle que l'on doute de son authenticité ? Son prix a pourtant atteint près de 400 millions de dollars (prix hors taxes et commissions). Détail encore plus surprenant, le nouveau propriétaire de ce portrait fortement reconstruit du Christ serait le protecteur en chef des lieux saints de l'Islam. Visiblement l'art n'est devenu qu'une valeur refuge financière qui transcende toutes les autres valeurs humaines possibles. Mario Perniola avait-il raison de constater *« qu'il faut un petit nombre de mots, de comportements et d'objets soient surclassés dans la catégorie artistique de l'idéal pour que l'ensemble des mots, des comportements et des objets soient déclassés dans la catégorie économique de la nécessité »* ? (*L'aliénation artistique*). Les artistes modernistes avaient au moins leur *salon des refusés* pour affirmer leur liberté artistique face aux conventions du moment. Aurons-nous notre *encan des ignorés* pour affirmer notre indifférence face à ce marché d'illusions ? Poser la question c'est y répondre.

Chose certaine, l'appréciation de l'art actuel dans sa diversité ne se fait plus en fonction de critères définis mais plutôt d'une expérience immédiate des œuvres, d'une perception minimale des démarches et d'une appréhension du sens de chaque entreprise artistique singulière. D'où l'importance du système de l'art qui montre, explique et discrimine les pratiques artistiques contemporaines. Son action primordiale recrée paradoxalement une nouvelle hiérarchie métropolitaine des centres de décision et de monstration. Grande visibilité pour l'art dit international, petite visibilité pour l'art local et potentiellement universel ; grande valeur commerciale pour les créations délocalisées, plus petite valeur pour les autres restées périphériques. Cette nouvelle hiérarchie des experts de l'art est omniprésente grâce au jeu des institutions commerciales. Le riche collectionneur a remplacé le prince, la valeur commerciale des œuvres a supplanté leur sens,



Fictive, reconstruite ou déchiquetée l'œuvre n'est devenue qu'un prétexte financier.

l'oligarchie des spécialistes s'est substituée au regardeur pour *« faire »* et *« surenchérir »* l'œuvre, les musées ont remplacé les églises pour produire de l'idéal iconique. Plus la légitimation par les experts est métropolitaine, plus l'artiste et sa création hériteront d'importance.

Aux larmes citoyens-artistes !

Des brèches se révèlent un peu partout lorsque l'on regarde plus attentivement l'évolution des pratiques artistiques. Lors de mes études doctorales, je me suis rendu compte, par exemple, que la mutation environnementale de la sculpture s'effectue lorsque des artistes impliquent les contextes de présentation dans de nouvelles relations esthétiques et existentielles avec l'œuvre. Ils créent de nouvelles éthiques de la mise en forme, ce qui est la définition même de l'esthétique.



Les deux faces de la même intention d'inclure le contexte de présentation dans la définition même de l'œuvre d'art.

Avec le *lich-raum-modulator* (1922-33), Moholy-Nagy s'est emparé arbitrairement du contexte quotidien de présentation en projetant sur lui un spectacle d'ombres et de lumières. À la même époque (1917), Duchamp a qualifié arbitrairement d'artistique un objet quotidien en voulant exposer *fountain* dans un contexte artistique de présentation. Dans ces deux cas célèbres, les artistes réalisent des sculptures dépendantes du contexte environnant et tributaires de l'événement qu'elles y produisent. Ces œuvres manifestent un art en interaction avec son contexte et expriment une dominance esthétique ou existentielle, selon que l'objet sculptural soit décrété arbitrairement quotidien ou que l'objet quotidien soit décrété arbitrairement artistique. Ces deux œuvres jumelles et inversées sont les précurseurs d'une immersion iconophile ou iconoclaste du centre dans la périphérie de l'art.

J'ai également suivi les travaux du père du *land art,* Robert Smithson, et ceux des artistes Christo et Jeanne-Claude. Ces créateurs contemporains approfondissent beaucoup plus les processus existentiels et esthétiques impliqués par leurs œuvres. En effet, ils proposent et négocient des projets artistiques qui s'enracinent davantage dans le substrat culturel et social d'une localité. De plus, ils inaugurent une mutation permettant de transcender le lieu et le temps même de la localité concernée. Le résultat préfigure ce que j'appelle un *really-made,* c'est-à-dire un acte d'art introduit dans le champ de la Vie et assumé à la fois comme Art et comme Vie par des responsables locaux devenus des partenaires à part entière de l'œuvre [2].

Le *really-made* avant la lettre de Smithson prend la forme d'un *« land réclamation art »* qui espère recycler, améliorer et augmenter des sites abandonnés par l'industrie. L'artiste ici se place entre l'écologie idéaliste et l'industrie indispensable dans le but de réparer l'entropie industrielle elle-même. Il ne nie pas le destin fatal mais le réhabilite par l'art. De la même manière, les Christo s'engagent dans des transactions continues et exemplaires pour financer eux-mêmes et réaliser des projets impossibles comme le *pont neuf* ou le *running fence*. Le premier est l'empaquetage du plus vieux et plus surveillé pont de Paris, et le deuxième est la construction d'un mur éphémère sur 37

[2] Le concept du *really-made* est l'exact opposé de celui du *ready-made*. C'est un peu comme un gant qui aurait été retourné sur lui-même, l'intérieur devenant l'extérieur, le centre devenant la périphérie.

kilomètres de long sur la côte la plus protégée des États-Unis et qu'ils vont jeter à la mer. Ils agissent comme une multinationale du financement ou de la construction mais pour réparer l'entropie économique et sociale que ces dernières génèrent habituellement. Ils utilisent le culte de l'idéal artistique mis en marché pour financer des nouvelles réalités esthétiques éphémères. Les Christo font du *« time réclamation art »* qui recycle, améliore et augmente les processus existentiels douteux de la finance structurant normalement les inégalités. Ils ne nient pas le marché des illusions idéales de l'art mais l'utilisent pour concrétiser des réalités idéales impossibles.

Loin d'être des *« panic room »*, ce que sont la plupart des ateliers d'artistes, leurs ateliers s'apparentent plutôt à des *« war room »*, lieux de conspiration d'attentats visuels d'un nouveau genre destinés à modifier le destin entropique du monde extérieur. Au lieu de se contenter de regarder confortablement la mer pour en exprimer l'infini dans l'idéal artistique, ils la traverseront à la rame pour en comprendre vraiment la nature. Ils ne vont pas grimper une montagne pour évaluer froidement l'étendue d'un panorama conceptuel, ils le marcheront littéralement dans tous les sens avant de passer à un autre panorama conceptuel. Si la politique est l'art du possible, l'art est la politique de l'impossible… une découverte d'une nouvelle éthique de la mise en forme dans la singularité collective.

Ces artistes me font penser à Ferdinand Cheval qui, pendant 33 ans, va refaire son parcours de facteur avec sa brouette pour récupérer les roches qui lui permettront de construire chez lui son *Palais idéal*…, lequel sera dédié finalement à sa brouette, *« fidèle compagne de peine »* de sa quête locale et donc universelle. Sa vie simple devient finalement idéalement simple, une œuvre d'art et de vie ultime. Ils me font aussi penser à *L'Homme qui plantait des arbres* (Frédéric Back) qui a traversé les vicissitudes de son époque en plantant chaque jour des graines d'arbres, qui finiront par modifier une région désertée et désertique entière en paradis retrouvé. N'y a-t-il pas d'autres paradis à retrouver ?, d'autres déserts à verdir ?, d'autres vieux ponts à réactiver ?, d'autres murs à jeter dans la mer ?, d'autres mémoires à réunifier ?… d'autres entropies à renverser momentanément avant la fin de toute chose ?

Avec ce genre d'artistes, une cinquième condition s'ajoute aux quatre précédentes. Il s'agit non plus d'un musée, d'une galerie d'art ou d'une institution culturelle, mais d'une autorité civile qui interprète, légitime et fait exister l'acte artistique comme événement à part entière dans le plein contexte de la réalité sociale. L'art, dans ce cas, selon un processus de transaction continue et exemplaire avec des décideurs du réel, acquiert le statut de réalité dans le contexte de la vie sociale. Le travail des novateurs sera dorénavant de tenter ce type d'hybridation entre le réel et l'art par de nouvelles éthiques ayant le pouvoir de transformer le réel et l'art simultanément. C'est de l'art réel et artistique qui *« s'augmente »* en mouvements simultanés. C'est de l'art nécessaire ou une réalité idéale… tous deux à quatre dimensions : **oui, non, peut-être ou graduellement**.

George Sand disait *« l'art est une démonstration dont la nature est la preuve »*. L'art est, il ne représente pas. Il n'a pas d'autre contenu que sa nature même. L'art n'a pas à avoir un message politique mais à être politique, l'art n'a pas à avoir un message périphérique mais à être périphérique. Comme tout système axiomatique, il ne peut pas être cohérent et complet à la fois (Kurt Gödel). De plus, l'art est pour moi un dépassement de sa nature, de sa preuve et de sa démonstration. Pour faire court, l'art n'a pas à être royal ou son contraire, révolutionnaire, mais *« roivolutionnaire »*. L'artiste n'a pas à donner *« un supplément d'âme »* aux manipulateurs de tout acabit qui ne manqueront pas d'instrumentaliser les révolutions périphériques actuelles à leur seul profit. En somme, l'art doit tenter d'outrepasser la mort de toutes les questions et de toutes les réponses de ce monde. L'art est en marge du monde et c'est pourquoi il est si utile et si nécessaire à la vie. *« L'art n'est pas une étude de la réalité positive ; c'est une recherche de la vérité idéale »* dira encore Sand (*La Mare au diable*). Une vérité idéale dans une réalité positive, je préciserais. L'artiste devenant un *« politicien d'impossibles »*, un réalisateur d'idéal ou un idéalisateur de réalités.

La solution d'une problématique ici existentielle ne peut que provenir de l'extérieur d'elle-même [3]. Aujourd'hui, l'art doit combattre l'apocalypse de notre *« société du spectacle »* dont les quatre piliers sont l'indifférence, l'insignifiance, l'équivalence et le confort. Jean Baudrillard (Le paroxyste indifférent) avait écrit ces paroles prophétiques : *« Tout ce qui vit de la différence périra par l'indifférence. Tout ce qui vit de la valeur périra par l'équivalence. Tout ce qui vit du sens périra par l'insignifiance »*. Dans l'une de mes expositions, j'avais ajouté *« tout ce qui vit de l'urgence périra par le confort »*. L'art ne va pas avant ou après la vie, l'un est l'autre tout simplement. Dieu est, comme le Diable, dans les détails de notre vie et de notre art.

Notre oui, notre non, notre peut-être doivent graduellement gagner en différence, en valeur, en signifiance et en urgence. Baudrillard parlerait de *« déjouement perpétuel du sens »*. Une sorte de mise à distance qui renouvèle les règles de l'opposition plutôt que de détruire le sens. Mario Perniola l'écrit autrement : *« […] pour qu'il soit possible de critiquer radicalement la création artistique il est nécessaire de trouver une totalité qui aille au-delà d'elle : c'est la créativité, dont l'art n'est qu'une manifestation spiritualisée et diminuée de moitié. Il en découle, à la rigueur, que ce n'est pas l'art qui doit être réalisé, mais la créativité »* (*L'aliénation artistique*). Pour moi, cette créativité est collective et sa responsabilité est partagée. Déjouer les sens de l'art ou de la vie, c'est notre façon de prendre le parti d'espérer, de mettre en projet ses espoirs et ainsi d'échapper au cynisme totalitaire du statu quo et d'éviter le transfert d'une oppression par une autre. L'art doit régner pendant les alternances sociétales qui gouvernent le monde car il aspire à être universel dans la localité des changements successifs.

Vive la *« roivolution »* !

De 1983 à 1997, mon *« déjouement perpétuel du sens »* a pris la forme d'un personnage répondant au nom de *L'Illustre Inconnu*. Ce dernier vivra 14 années consécutives dans des *« voyages sous-officiels »* régis par un protocole périphérique tout à fait inédit, à la fois fusion et détournement des protocoles officiels et diplomatiques. Rappelons que le protocole officiel a été créé pour signifier la hiérarchie des rangs et des traitements sociaux tandis que le deuxième diplomatique en assure plutôt l'égalité. Cette *« sous-officialité »* protocolaire, assumée par tous les intervenants après de multiples négociations, permettait de se situer exactement entre *« l'apparemment imaginaire »* et *« le plus vrai que vrai »*. Elle permettait l'impossible hiérarchie égalitaire ou l'égalité hiérarchique… un *« indécidable »* qui n'a pas à être démontré pour être vrai, aurait dit Gödel.

Ces visites peu orthodoxes auront produit de multiples *really-mades déclarés* que l'on pourrait aussi qualifier *« d'art réclamation art »*. Elles auront notamment enterré *Sa Majesté l'Histoire de l'art métropolitaine* à Paris, dont le corps a été récupéré au Centre Pompidou [4], sauvé la *Maison Arthur Villeneuve* à Chicoutimi, l'équivalent canadien du *Palais idéal* de Cheval, développé le projet P.O.R .T. , premier projet d'incubateur au Canada. Il s'agit d'un véritable contrat institutionnel entre l'art et la vie, entre une université et une ville, permettant aux étudiants artistes de concevoir une programmation estivale en art contemporain avec les intervenants du milieu. *L'Illustre Inconnu* n'hésitera pas à promouvoir l'utilisation du système monarchique canadien pour réaliser la souveraineté du Québec, en pleine Commission gouvernementale sur l'avenir du Québec, en 1995. L'acte ultime de *L'Illustre Inconnu* sera sa mutation finale en roi municipal, après un référendum aussi impossible que réel en 1997. Inversant les pôles habituels de la renommée, ces actions pour le moins surprenantes auront débuté au prestigieux Centre Pompidou à Paris, pour se terminer au périphérique Royaume municipal de L'Anse-Saint-Jean. Elles auront commencé par un enterrement d'une

[3] Gödel a démontré deux théorèmes d'incomplétude. Le premier dit que tout système est soit incomplet, soit inconsistant. Le deuxième confirme la solution paradoxale, le fait qu'on ne peut pas démontrer la consistance d'un système formel en restant à l'intérieur de celui-ci. La solution d'une problématique ne peut provenir que de l'extérieur à celle-ci.

[4] J'avais supposé que le corps de sa majesté historique avait été laissé au comptoir des *objets trouvés* après sa mort déclarée lors d'une performance d'Hervé Fischer.

Histoire majestueuse écrite en majuscules pour se terminer par la naissance d'une majesté référendaire écrite en minuscules. Un livre écrit par nul autre qu'Hervé Fischer relate ces *« coups d'état d'esprit »* à répétition (*Un roi américain*, VLB éditeur). Son livre clôt une œuvre de 14 années qui a été amorcée par l'une de ses propres performances.

Dans mon monde périphérique, tout peut encore être de l'art mais tout ne pourra pas être de l'art périphérique sans les cinq conditions satisfaites : une œuvre, un artiste, un public, les trois cautionnées par un contexte de l'art, les quatre assumées par un contexte de vie. Une *défense de doctorat* ou un *couronnement*, par exemple, peut être aussi de l'art périphérique si un jury professoral ou une collectivité acceptent de reconnaître l'artiste qui l'a orchestré comme docteur universitaire ou roi municipal, décidant ainsi publiquement que cet événement-là est bien une réalité institutionnelle ou référendaire légale et d'en prendre acte en tant qu'autorité institutionnelle civile.

Le *really-made diplômatique* fondateur

J'ai voulu expérimenter, dans la défense même de mon doctorat sur la sculpture environnementale, les cinq conditions du *really-made* qui ont été découvertes et analysées dans les travaux de *land art* de Smithson, les *emballages* des Christo et les *actions en contexte réel* de mon alter ego *L'Illustre Inconnu*. Si l'articulation conceptuelle et l'illustration dans ma thèse prennent des formes tout à fait familières à ce genre d'entreprise universitaire, la conclusion résume le propos et ouvre sur les études qui restent à faire d'une manière *« roivolutionnaire »*. Les membres du jury (Frank Popper, Daniel Charles et Gilbert Lascault) vont vivre le *really-made* intégralement lors de la soutenance. Ils constateront que cette conclusion révèle en définitive la mesure de la Hauteur des aspirations, de la Largeur des points de vue et de la Profondeur des idées d'une *Unité volumétrique de l'Impouvoir périphérique*. Plus que cela, ces trois standards d'excellence périphérique sont étonnamment mesurés en *« centimaîtres spirituels »*, soit en centième de la hauteur corporelle du maître spirituel qu'est mon alter ego, *L'Illustre Inconnu* lui-même.



Les deux faces de la même intention d'inclure le contexte de présentation dans la définition même de l'œuvre d'art.

Approuvée par les trois illustres spécialistes, le 22 octobre 1987, ma thèse-œuvre d'art est ma réponse au *ready-made Fountain* de Marcel Duchamp. Le doctorant que j'étais occupait alors la fonction de *« Chef de cabinet des aisances protocolaires »* au service du *« Suprême chef d'état d'esprit périphérique »*. Si *Fountain* annonçait l'art des idées, caractéristique de l'art contemporain, cette *Unité volumétrique* en mesure littéralement le risque de les expérimenter dans la société, particularité de l'art périphérique. Nous sommes en présence ici d'un volume écrit qui doit être approuvé, d'un volume sculptural à trois dimensions positives impliquant totalement l'environnement institutionnel et d'une mesure étalon volumétrique de tout impouvoir artistique ou académique. Cette soutenance de thèse ne nie pas l'approbation par les pairs ni l'institution universitaire mais est utilisée pour concrétiser des réalités idéales

impossibles. Est-ce *« une vérité idéale dans une réalité positive »* ou un *« indécidable »* qui n'a pas à être démontré pour être vrai ? Chose certaine, je suis bien docteur et les trois membres du jury sont des partenaires artistiques et institutionnels de haut calibre périphérique. La *camera obscura* institutionnelle a bien révélé une lumineuse *« constitution d'état d'esprit »* où chacun de nous est la limite de son propre impouvoir.

Le really-made exponentiel du couronnement

Mon nouveau statut de *« docteur en arts plastiques »* attire l'attention des autorités du développement économique régional, qui souhaitent réaliser une œuvre d'art sur le sommet d'une montagne de ski afin d'en rentabiliser son utilisation quatre saisons. On m'invite à présenter un projet qui prend la forme d'une immense fresque végétale, un kilomètre carré de coupes sélectives et de plantations diverses, qui représente le visage de Saint-Jean-Baptiste et sa main qui pointe vers le prochain millénaire. Rappelons que ce saint important est le patron des Québécois, citoyens périphériques par excellence. Rappelons également que ce saint précurseur est l'alter ego périphérique de l'Homme-Dieu, centre de l'Occident.



Le projet *Saint-Jean-Du-Millénaire* le précurseur annonce-t-il le *«siècle des lumières périphérique»* ?

Faute de trouver une formule de financement adéquate, les responsables finissent également par me demander de concevoir une campagne de financement qu'ils espèrent suffisamment originale pour attirer l'attention des commanditaires. Je propose au conseil municipal de L'Anse-Saint-Jean de faire un référendum pour reconnaître un roi municipal, de diviser le nouveau *« royaume »* en duchés, comtés et baronnies afin de remercier les grands donateurs et d'émettre une monnaie commerciale, les *« De L'art de L'Anse »*, et ainsi stimuler l'économie de ce modeste village. Faute de candidatures locales pour cette audacieuse nomination référendaire, je leur propose de choisir un personnage « plus vrai que vrai » ou « apparemment imaginaire » du nom de *L'Illustre Inconnu*. Ce choix permettrait de positionner toute l'aventure dans le territoire des *« indécidables »* et des réalités impossibles.

C'est le 21 janvier 1997 que les résultats du référendum tout à fait légal sont connus. Le curé du village s'était joint au conseil municipal et avait déjà accepté courageusement le principe d'un couronnement dans son église. À la surprise générale, une majorité de 72,9 % des Anjeannois approuve la création de la première monarchie municipale en Amérique et sans doute même au monde. *« L'Illustre Inconnu est mort ! Vive Denys 1er de L'Anse ! »* affirment les citoyens *« roivolutionnaires »*. La nouvelle fait le tour du globe. Le personnage de *L'Illustre Inconnu* s'est réellement fusionné avec son auteur Denys Tremblay pour se transmuter en Denys 1er de L'Anse. C'est comme si on avait réussi à amalgamer un personnage comme Tintin à son créateur Hergé pour concevoir un hybride bien réel, disons *Hertin Tingé*. Décidément, Denys 1er de L'Anse c'est le *Hertin Tingé* de la politique impossible, capable de réaliser *« le Québec imaginaire dans le Canada réel »* [5](5). Le miroir artistique est traversé, la réalité augmentée n'a plus besoin de l'ordinateur pour s'affirmer dans

[5] *Québec imaginaire et Canada réel : l'avenir en suspens*, VLB éditeur, 2008. Livre d'Hervé Fischer qui dévoile et analyse les réponses des Québécois sur leur vision du Québec réel et imaginaire.

la plénitude du vécu collectif, nous sommes collectivement passés du champ de l'art au contre-champ existentiel.



Bulletin de vote de l'«*indécidable*» référendum du 21 janvier 1997.

Le 24 juin 1997, le *couronnement* magistral du roi consacre enfin cette fusion concrète de l'art et de la vie, tant souhaitée par les artistes depuis les futuristes mais jamais vraiment réalisée jusqu'alors. *« Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité »*, proclamaient-ils dans leur *manifeste* de février 1909. Ce *really-made* majestueux et exponentiel jumelle la décision démocratique et la monarchie, les plonge dans une immersion iconophile ou iconoclaste où la réalité paradoxale du *« roi-peuple »* prolonge celle du *« peuple souverain »* de la Révolution française. Ici, c'est le roi qui prête le serment d'allégeance au peuple et non l'inverse. Ici, c'est l'alternance des sexes qui régit la succession au trône qui n'est plus héréditaire. Ici, c'est le peuple qui plébiscite la nomination royale. Ici, le roi n'est que l'exception qui confirme la règle républicaine ; c'est son seul privilège. Mais traverser la mer de l'infini à la rame, marcher l'étalement des panoramas conceptuels dans toutes les directions, devenir un vrai roi avec du vrai monde, ce n'est pas espérer le futurisme dans un manifeste mais en vivre le danger, en utiliser l'énergie au maximum et dompter sa témérité.

En seulement trois ans, la *« réalité augmentée »* du Royaume de L'Anse-Saint-Jean se dote coup sur coup d'un drapeau royal, d'un hymne national, d'une monnaie commerciale qui a cours légal, réalise un Musée royal, qui plaît instantanément aux touristes, donne son nom à une bière, *la Royale de L'Anse*, qui augmente le chiffre d'affaire de la brasserie locale, multiplie les initiatives touristiques et les entrevues médiatiques. La Commission de toponymie du Québec accepte de faire une recherche nécessaire et officialise le nom des 33 territoires, ce qui permet ensuite de désormais diviser le Royaume en autant de duchés, de comtés et de baronnies. Ces titres d'une nouvelle noblesse de cœur doivent contribuer au financement de la fresque *Saint-Jean-Du-Millénaire*. Les *7 bijoux de la couronne* sont même financés par le Conseil des Arts du Canada. On dresse les plans du château royal, conçu pour mettre en valeur les produits locaux, et le roi crée *l'Ordre des compagnons du millénaire*.



Le curé Raymond Larouche couronne le Roi pour le bien périphérique de sa communauté.

Le Roi de L'Anse est devenu un personnage trop public qui a commis deux crimes de lèse-majesté : le premier envers sa majesté l'Art, qui devait rester enfermée dans l'imaginaire pour toujours, et le deuxième envers sa majesté le Réel qui devait s'imposer sans imagination. Les contrôleurs de l'idéalité artistique vont donc ignorer cette mutation

pour sauvegarder leurs intérêts le plus longtemps possible, et les contrôleurs du statu quo sociétal s'organiseront pour éteindre ou retarder cette *« mutation périphérique »* que j'estime inévitable. Pour situer cette mutation dans une suite temporelle de grandeur et de décadence, je me suis inspiré de Polybe, cet observateur de la montée en puissance du monde romain qui avait développé la théorie cyclique de la succession des régimes politiques connue sous le nom d'anacyclose. J'ai adapté celle-ci pour décrire à ma façon le cycle de nos régimes artistiques en trois mouvements et six temps.

Le cycle de l'art dans la société

La soumission aux critères d'une pensée unique (**l'académisme**) dégénère en **despotisme institutionnel**. Celui-ci entraîne le renversement de l'académisme par une alliance entre les artistes et les experts qui instaure **la modernité**. Celle-ci dégénère elle-même en **oligarchie commerciale et métropolitaine**, entraînant la déception des artistes qui dévoilent les abus et établissent un **décentrement de la reconnaissance**. Ce dernier dégénère en **populisme outrancier** lorsque la majorité impose la superficialité artistique, entraînant à son tour l'inauguration d'un nouveau cycle unificateur dont les critères sont subordonnés à une **vision périphérique structurée de l'art**.

DÉCLARATION
DES DEVOIRS DES ARTISTES
PÉRIPHÉRIQUES

PRÉAMBULE
LES NOUVEAUX CRITÈRES DE L'ART PÉRIPHÉRIQUE DOIVENT ÊTRE PROPOSÉS SUBTILEMENT ET LOCALEMENT GRÂCE AUX OPPORTUNITÉS DES INSTITUTIONS CIVILES ET CULTURELLES.

ARTICLE PREMIER
INVERSER LES HIÉRARCHIES DES VALEURS MÉTROPOLITAINES, COMMERCIALES ET IDÉALISTES PRÉCÉDENTES;

II.
AFFIRMER LA PRIMAUTÉ DE LA PARTICIPATION INTERACTIVE ET RESPONSABLE SUR L'AFFIRMATION ARBITRAIRE ET DÉFINITIVE DE L'ARTISTE;

III.
APPROFONDIR L'ÉTUDE DES PÉRIPHÉRIES DE L'EXISTENCE INDIVIDUELLE ET COLLECTIVE;

IV.
PRIVILÉGIER LE TRAVAIL EN CONTEXTE RÉEL PAR RAPPORT AU TRAVAIL EN ATELIER;

V.
RÉALISER DES ŒUVRES « EN PROGRESSION » DONT LA TRANSACTION DOIT ÊTRE EXEMPLAIRE ET CONTINUE;

VI
DÉTOURNER, CONTOURNER OU RETOURNER LE PASSÉ ET LE PRÉSENT DES SOCIÉTÉS PLUTÔT QU'IDÉALISER LEUR FUTUR;

VII.
VALORISER LE SAVOIR-ÊTRE DANS LE NOUVEAU SAVOIR-FAIRE;

VIII.
L'ŒUVRE NE DOIT PAS TÉMOIGNER D'UNE HISTOIRE MAIS CONTRIBUER À LA FABRIQUER

La pratique du *really-made* n'est qu'un moyen pour outrepasser les motivations internationalistes, la logique mercantile, l'histoire métropolitaine et la pertinence autosuffisante de l'art d'aujourd'hui. L'art doit dorénavant négocier avec la vie immédiate une souveraineté partagée et opérationnelle du sens qu'il avait gagnée avec l'art moderne. Cette négociation n'est possible qu'en circulant entre le tracé historique et son écart dans une sorte de *« tracécart »* quantique, parce qu'il met en dispositif l'incertitude, l'indécidable, la transmutation, le déplacement pour que l'art devienne une réalité sociale partagée, négociée et gagnée ensemble. Je ne suis pas un révolutionnaire mais un *« roivolutionnaire »*. Je ne rêve pas à un coup d'État, au grand soir, mais je complote des *« coups d'état d'esprit »* locaux mis au grand jour. Je préfère avoir collectivement 70 % de quelque chose que 100 % de rien du tout dans la solitude de l'idéal. L'art périphérique est bien réel et il peut nous faire mourir pour cette raison mais, comme Danton sur l'échafaud, les artistes périphériques pourront dire un jour : *« Bourreau ! Montre ma tête au peuple, elle en vaut la peine… ».*

Le *really-made* est un *« après-coup »* de l'ordinateur et de sa capacité à programmer la réalité, tout comme le *ready-made* a été un *« après-coup »* de la photographie et de sa capacité à la fixer en idéal. Ce dernier est un choix artistique personnel d'arrêt sur l'image alors que le *really-made*, lui,

est un choix artistique collectif de mouvement par l'image, le résultat d'une transaction continue et exemplaire entre l'artiste et son peuple. Cette transaction implique des devoirs aux artistes périphériques dans le tracé et en écart de la Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen de 1789.

Contre la résignation [1]

Horacio Zabala

magma@analisiqualitativa.com

Né à Buenos Aires en 1943. Artiste et architecte, il a vécu à Rome, Vienne et Genève entre 1976 et 1998. Il crée ses œuvres avec un langage visuel minimal et des moyens hétérogènes pour interroger et mettre en relation des informations, des fictions et des situations contemporaines avec des images, des textes et des signes. Expositions individuelles récentes : en 2016, *La pureté est dans le mélange*, Fortabat Art Collection, Buenos Aires ; *Cartographier le monochrome*, Phoenix Art Museum, Phoenix. En 2019, *De Monochrome*, Galerie Herlitzka+Faria, Buenos Aires. Œuvres dans des collections : The Metropolitan Art Museum, New York ; Tate Modern, Londres ; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires ; Daros Latinamerica Collection, Zürich ; Museo Nacional Reina Sofía, Madrid ; etc.



Abstract L'auteur interprète l'influence du *ready-made* de Marcel Duchamp sur l'art contemporain, aujourd'hui fondé sur le principe *« tout se vaut »* et *« tout est art »*. Affirmer l'absence de critères artistiques empêche la compréhension des différences, tend à ignorer et à dissoudre la perception critique de la culture, et en particulier à banaliser l'expérience esthétique des œuvres d'art. Aujourd'hui, tout doit être visible, négociable et communicable. Mais, notre propre conscience nous dit que c'est le moins visible, le plus négligé, qui demeure le plus durable et le plus imprévisible. Si l'art n'apporte pas des alternatives incontournables à l'abus de pouvoir des médias de masse, ce sont ceux-ci qui vont prendre sa place et disqualifier les questions que pose l'art. Si l'art n'introduit pas des facteurs de différenciation dans les œuvres, s'il ne se soustrait pas à l'abus de pouvoir que les industries médiatiques exercent, ce sont les produits de ces industries qui remplaceront l'œuvre d'art et disqualifieront la réflexion sur l'art.

L'art d'avant-garde est resté fidèle à l'art traditionnel en continuant à distinguer clairement ce qui est de l'art de ce qui ne l'est pas, ce qui mérite d'être exposé et gardé par le musée de ce qui ne l'est pas, l'*aura* historique de ce qui compte de ce qui peut être oublié.

Compte tenu de son origine profane, triviale, visible et évidente, le *ready-made* [2] n'est pas quelque chose de nouveau et d'exceptionnel qui apparaît, mais au contraire, quelque chose d'ordinaire, de

[1] Traduction de l'espagnol par Hervé Fischer.

[2] Le terme *« prêt à l'emploi »* s'applique généralement aux produits tels que les vêtements et les logements *prêts à l'emploi*. Lorsque Duchamp arrive à New York en 1915, il découvre et s'approprie l'expression *ready-made* pour nommer une série d'œuvres réalisées à partir d'objets industriels produits en série (*« la roue de bicyclette »* est la pre-

familier et que l'on reconnaît immédiatement. Cependant, comme il ne s'agit pas non plus d'une chose spécifique à la catégorie du pictural ou du sculptural, il ne constitue pas un apport spécifique et plastiquement fécond, comme le sont, par exemple, les premières images abstraites de Wassily Kandisnsky, Theo van Doesburg ou Piet Mondrian, les monochromes de Kassimir Malevitch ou d'Alexander Rodchenko.

Dans la recherche avant-gardiste de l'*original* et du *nouveau*, le *ready-made* est insignifiant. Il est seulement un signe de l'équivalence des objets utilitaires qu'on trouve dans le commerce (un cintre est aussi utile qu'un peigne, un thermomètre ou un urinoir). Si un tel objet peut prendre une valeur d'œuvre d'art, c'est parce qu'aucun objet utilitaire n'a de particularités qui le distinguent des autres. De ce point de vue, la vision de Marcel Duchamp au début du XXe siècle concernant les objets produits et reproduits, consommés et détruits par la société de masse, est désenchantée et relativiste, nihiliste et anti-utopique. Si un tel objet peut acquérir une valeur artistique, c'est parce qu'il n'existe plus de privilèges d'essence ou formels. Dans le capitalisme moderne, tous les objets ou les images sont, ou peuvent être, des marchandises.

Le *ready-made* n'est assimilable à une esthétique de l'étonnement (fugace et éphémère) que s'il est considéré comme une provocation perverse ou une curiosité visant à désorienter la perception visuelle et la raison. Mais l'opération socioesthétique de Duchamp avec les produits de la culture matérielle n'est pas ludique ni distrayante. Au contraire, c'est une opération rationnelle qui utilise de manière non conventionnelle et ironique les conventions établies (d'avant-garde ou non, esthétiques ou non) sans imposer une morale. Excluant tout « must be » et toute allégorie optimiste, il ignore l'héritage anti-intellectuel du romantisme, qui considérait les œuvres d'art comme des fétiches de luxe, et l'artiste comme un être brillant, intuitif, illettré et délibérément irresponsable.

Les objets, images et artefacts fixes ou mobiles de notre paysage domestique, urbain et médiatique prolifèrent et se renouvellent rapidement depuis des décennies. Qu'ils soient anodins ou essentiels, ils sont devenus une présence évidente et inévitable. Nous les produisons, et nous les abandonnons, nous les nommons et les classons, nous les achetons et les vendons, nous les détruisons et les recyclons. Dans une perspective rationnelle et calculatrice, fonctionnelle et pragmatique, nous les utilisons et les gérons, les contrôlons et les maîtrisons. D'un point de vue subjectif et intuitif, émotionnel et poétique, nous les contemplons et les interprétons, nous les apprécions ou nous les détestons. En adoptant ces deux comportements opposés, qui peuvent être analysés et critiqués, intégrés et alternés, mais difficilement rejetés, nous devons admettre que nous faisons partie du contexte que nous observons et avec lequel nous vivons et interagissons.

Nos expériences spécifiquement esthétiques sont très variées. Selon l'étymologie grecque ancienne, les *aísthèses* (perceptions) sont des expériences qui se réfèrent au sentiment et à la sensation en général. Depuis le XVIIIe siècle, dès lors que l'autonomie du sentiment par rapport à la raison a été admise, l'esthétique a cessé d'être une question métaphysique et de transcendance. Elle a concerné le monde d'ici-bas, terrestre, banal et éphémère. En d'autres termes, elle n'a plus de limite et s'est condamnée elle-même à la subjectivité et à la liberté. Face aux productions immatérielles ou matérielles de la civilisation, elle ne dépend plus désormais que de notre imagination, de notre compréhension, de notre mémoire, de notre émotion.

Le *ready-made*, conséquence extrême du collage adopté par les peintres cubistes et les dadaïstes, n'est pas un exercice ludique et poétique immédiat, mais relève d'une lente stratégie intellectuelle et sensible qui, sans échapper au ludique ou au poétique, met en jeu les valeurs et les croyances, les normes et les hiérarchies d'un contexte socioculturel déterminé. Duchamp a liquidé l'illusion opti-

mière en 1913), qui ne sont pas choisis par hasard mais avec attention et intention (par exemple, une pelle à neige, une cage, un peigne, un urinoir, etc.).

miste et romantique de l'artiste qui croyait pouvoir créer des œuvres en marge de la culture industrielle urbaine avec ses échanges et ses signaux, ses réseaux et ses médias.

Le *ready-made* a éveillé des perspectives théoriques qui prennent moins en considération l'œuvre en soi mais valorisent plutôt ses relations avec le monde d'ici-bas : comment l'œuvre apparaît, quand et d'où est-elle énoncée, qui l'énonce ? Ce qui compte désormais, ce sont les particularités de sa production et de sa reproduction, de son contexte immédiat et médiatique, son interprétation et sa réception, sa diffusion et son économie.

La décontextualisation et la re-contextualisation de l'objet, conduisant à une nouvelle appellation, une nouvelle signature et une nouvelle valeur, affirmées par Duchamp à partir du premier *ready-made* appelé *Porte-bouteilles* [3] pourraient être considérées comme le premier pas vers la dissolution de la frontière entre ce que nous appelons la réalité ordinaire (l'expérience plurielle et étendue des choses et des phénomènes de la vie) et ce que nous appelons l'art (l'expérience culturelle singulière et spécifique des œuvres d'art).

Pour certains détracteurs de l'art contemporain, c'est Duchamp qui a déclenché la *« crise de légitimation »* actuelle, comme s'il était possible de réduire tous les conflits de l'art moderne et contemporain à une seule figure (et de ne pas incorporer au moins son pôle opposé, Kassimir Malevitch). Lorsque nous considérons aujourd'hui l'art moderne comme notre patrimoine historique, notre regard le distance : il n'est plus moderne. [4] Nous ne considérons plus l'art moderne comme un bien identitaire commun.

En cette deuxième décennie du XXIe siècle, la pratique d'un art multifocal et illimité prend de plus en plus d'ampleur, et les institutions du monde artistique rejettent de plus en plus radicalement toute limitation du champ de l'art. C'est au nom de ce pluralisme éclectique, que l'art peut se produire sous n'importe quelle forme et à n'importe quelle condition. L'esprit de l'époque actuelle s'en tient à un principe radical d'équivalence. Pour Arthur Danto : *« il n'y a pas d'obligations a priori concernant l'apparence des œuvres d'art visuel, de sorte que tout ce qui semble visible peut devenir une œuvre d'art visuel. Cette possibilité fait partie de ce que signifie réellement la fin de l'histoire de l'art »*. [5] Cela impliquerait également la fin (comprise comme l'accomplissement et l'épuisement) des critères esthétiques, et par conséquent, l'impossibilité de juger et d'évaluer. L'art n'impose ni n'exclut plus rien, mais au contraire expose et inclut tout, selon le principe d'indistinction affirmant que *« tout se vaut »*. Lorsque dans le langage courant on veut souligner l'absence des critères qui permettraient de marquer une différence, on dit de même que *« tout se vaut »*.

Cela signifie que la spécificité, la dignité et l'autonomie de l'art et de l'artiste, attributs spécifiques de leur existence depuis la Renaissance, tendent à disparaître. Cette absence de discrimination peut également être interprétée comme une conséquence de l'irrationalité de notre *« démocratie de marché »* où tout se vaut. Ainsi, les œuvres d'art (pas seulement visuelles) finiront par s'intégrer dans la *« société du spectacle »* et du divertissement permanent, comme l'avait prévu Guy Debord en 1967, et comme il l'a actualisé en 1992. [6]

La fin de l'histoire de l'art, mentionnée par Arthur Danto, pourrait être le résultat de l'intégration de l'art dans l'industrie des médias et de son grand pouvoir de séduction. Les symptômes de cette intégration (ou désintégration) ne manquent pas. Depuis des années il n'est plus possible de faire la

---

[3] En 1914, lorsque Duchamp conçoit et réalise le *« Porte-bouteille »*, il n'a pas encore découvert le terme anglais *ready-made*, qu'il adoptera à partir de 1915, c'est-à-dire lors de son séjour à New York.

[4] Ce concept n'aurait pas vu le jour sans l'impulsion donnée par Bruno Latour dans *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, Éditions la Découverte, 1991.

[5] Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

[6] Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967 ; *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

distinction entre l'œuvre d'art, la communication visuelle, l'information, la publicité ou la mode. Ce qu'on propose désormais dans les musées, les galeries, les centres culturels, les biennales et les foires d'art à la sensibilité et à l'intelligence des spectateurs est étourdissant : produits du design industriel et graphique, spectacles folkloriques et gastronomiques, objets des nouvelles technologies, équipements urbains, *gadgets*, activités récréatives et pédagogiques, artisanat de luxe, *slogans*, collections de curiosités, scènes de la vie privée et tout type de pratiques libres ou instrumentales. Les espaces spécifiquement dédiés à l'art, tout en continuant à exposer des œuvres d'art (considérées comme de l'art), présentent des objets, des images et des situations qui proviennent de domaines qui ne sont pas nécessairement créatifs ou artistiques. Cela signifie que c'est le regard hédoniste, distrait, conciliant et avide de nouveauté, actualisé par la mondialisation et l'esthétique diffuse, qu'on veut stimuler et privilégier.

Le résultat évident, c'est un effacement généralisé des singularités et des différences, ce sont donc l'équivalence et l'homogénéisation qui prévalent. *« Si tout ce qu'on voit peut-être transformé en œuvre d'art visuel »*, si tout peut prendre valeur, usage et fonction à tout moment et en tout lieu, si ce qui ne communique pas ne peut plus exister, alors tout doit être visible et communicable. Il est donc nécessaire de présenter et de représenter l'irreprésentable, qu'il soit stupide ou abject, encore et encore. Dans ces conditions, l'art ne peut plus prétendre à une spécificité, à une autonomie et à une dignité culturelle face à l'hégémonie de ces autres activités humaines que sont l'impérialisme médiatique, le pouvoir politique et leurs systèmes de contrôle permanent.

Il importe donc aujourd'hui de se demander ce qui reste des questions que posait l'art (quoi, pourquoi, comment, où et quand ?), comment nous pouvons encore le penser et le sentir, si nous pensons et sentons que ces questions ne sont pas devenues obsolètes, mais demeurent significatives de nos jours et dans un tel contexte ?

Cette absence de spécificité distinctive de l'art contemporain n'est pas un signe de frivolité ou d'apathie, mais nous indique plutôt une impossibilité d'isoler les pratiques artistiques de la contingence du présent. C'est le contexte immédiat avec son déséquilibre et son désordre, sa brutalité et sa banalité qui fait irruption dans l'art aujourd'hui. Les choses s'embrouillent et se mélangent : elles obscurcissent l'autonomie de l'art, mais elles ne l'annulent pas encore. Explorer et apprécier les œuvres d'art contemporain, c'est comprendre le contexte qui les génère. Et ce contexte n'est pas un tourbillon en dissolution mais en transformation permanente.

Revenant à nos convictions, peut-être éphémères : il faut que nous nous demandions, sans tomber dans l'obsession de l'innovation ni le pathos de la décadence, mais au contraire en acceptant la coexistence de la tradition et de la modernité, ce qui demeure pour nous de l'art, au cas où nous aurions la certitude que son histoire n'est pas encore épuisée, qu'il est encore là.

Il existe des œuvres d'art anciennes et modernes qui nous proposent des intuitions, des questions et des visions capables de nous apparaître encore et d'influencer notre présent immédiat. Elles demeurent inépuisables, puisque malgré leur distance et leur éloignement dans le passé, elles exigent encore de nous un regard et une lecture attentifs excluant la simple distraction ou curiosité. Ces œuvres ne nous révèlent pas non plus tous leurs secrets : nous avons de la difficulté à saisir ce qu'elles tentent de nous montrer et à comprendre leur message polysémique, mais ce sont encore les quelques interstices visibles (à la fois futiles et importants) qui nous restent accessibles.

Conceptuellement, le *ready-made* est le résultat d'une méthode d'approche et d'appropriation d'objets et d'images de la réalité ordinaire de l'espace et du temps. Il est capable de stimuler une expérience esthétique qui subvertit les oppositions bien connues entre ce qu'une chose est et vaut dans certaines conditions, et ce qu'elle semble être et valoir dans d'autres conditions. Le *ready-made* rend visibles (nous dévoile ou nous fait découvrir) les équivalences, les différences et les ambiguïtés, les incongruités et les contradictions entre ce qu'une chose signifie dans un contexte et ce qu'elle semble signifier dans un autre.

Dans l'art des dernières décennies, celui qu'ont produit les sociétés du spectacle permanent, les systèmes d'appropriation et de transformation des images, des données, des objets et des processus (issus du collage et du *ready-made*) ont donné de l'ampleur au principe du *« tout se vaut »*. Cet impératif basique du trinôme compulsif publicité – information - communication, a entraîné un pillage généralisé qui permet tout, tend à ignorer et à dissoudre (banaliser, parodier) la perception critique de la culture, et en particulier, l'expérience esthétique des œuvres d'art. Cependant, bien que la masse infinie d'images fixes et mobiles de notre paysage mondialisé nous montre que l'accès de tous à la distraction est devenu une réalité, et que tout est visible (négociable, communicable, consommable), notre propre conscience nous dit que c'est ce qui est le moins visible, le plus négligé, qui demeure le plus durable et le plus imprévisible.

L'art a un sens s'il transforme le sens. Si la pratique de l'art n'introduit pas dans les œuvres des facteurs de discontinuité et des différences radicale, si elle n'apporte pas des alternatives irréductibles à l'abus de pouvoir des médias de masse, ce sont ceux-ci qui vont prendre sa place et disqualifier les questions que pose l'art.

Dans une lecture linéaire de l'histoire de l'art, chaque œuvre, idée ou technique dépasse les précédentes selon un développement supposé unificateur ; ainsi, les innovations *« pures et dures »* des avant-gardes historiques sont interprétées comme de véritables *« sauts en avant »* par rapport aux représentations traditionnelles. Depuis la fin du XXe siècle, nous avons cessé de commercer avec le temps, et aujourd'hui, il n'y a plus de place pour sauter dans le futur ou le passé : le présent occupe tout.

L'œuvre d'art significative, c'est-à-dire révélatrice, est réalisée par un artiste qui marche au même endroit sans avancer ni reculer. Avec la même insistance, l'artiste revient à lui-même et soupçonne que ce *« lui-même »* est aussi insuffisant que son travail et que le présent dans lequel il doit vivre.

Manifeste pour un art actuel face à la crise planétaire

Hervé Fischer

magma@analisiqualitativa.com

Philosophe et artiste multimédia, de nationalité française et canadienne, son travail a été présenté dans de nombreux musées internationaux et biennales ; fondateur et président de la Société Internationale de Mythanalyse (Montréal, Québec-Canada) ; directeur de l'Observatoire international du numérique, Université du Québec ; ancien élève de l'École Normale Supérieure, pendant de nombreuses années il a enseigné la Sociologie de la culture et de la communication à la Sorbonne, et il a aussi été professeur à l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs.

Abstract Le manifeste a été traduit dans de nombreuses langues. Voici quelques-unes de ces traductions et l'appel à signature.



Manifesto online per l'arte attuale di fronte alla crisi globale

Le analisi abbondano da tutti gli orizzonti per cambiare i nostri paradigmi, i nostri valori, la nostra governance politica, economica, sociale, ecologica, culturale, locale e planetaria e i nostri comportamenti individuali, per ripensare le nostre pratiche in materia di sanità pubblica, istruzione, commercio e per rivalutare la società civile di fronte alla logica dominante dei nostri governi. È tutto compreso, sovente in modo contraddittorio. Ma non si può fare a meno di sentire l'assordante silenzio di un grande assente in questo concerto di pressanti richieste di cambiamento: l'arte. Ma anche nel campo dell'arte, la "normalità" che ci ha portato a una catastrofe planetaria deve essere profondamente ripensata.

La creatività individuale di "tutto è arte" iniziata da Dada, Fluxus, l'happening, le installazioni più diverse, ha avuto le sue virtù creative, non si può negare. Ma questa estrema libertà, che ci ha liberato dai luoghi comuni dell'arte e della società e ha celebrato l'alleanza dell'arte con la vita, inevitabilmente, come l'esacerbato avanguardismo degli anni Sessanta e Settanta, ha raggiunto un grado di capriccio individuale, di saturazione, di assurdità e di esaurimento delle sue modalità espressive, che oggi distolgono il pubblico elitario da essa, e al quale il grande pubblico non ha mai aderito. E il mondo è cambiato notevolmente nel frattempo, richiedendo nuovi impegni artistici.

Come per la "market art" mondiale, troppo spesso senza senso e mediocre, la sua fibra di mercato l'ha ridotta a mero prodotto finanziario della speculazione nelle poche mani di ricchissimi collezionisti, fabbricanti e disfattisti di costole scandalose che scoppieranno come bolle di sapone

iridescenti. Non è più nemmeno il "supplemento d'anima" del capitalismo deregolamentato che lo ha strumentalizzato, ma un volgare investimento: fatti principeschi, porti franchi e aste. Questa deriva sconcertante ha ucciso il tradizionale mercato dei collezionisti e delle gallerie che hanno amato fedelmente gli artisti che hanno sostenuto a lungo termine. Si riducono a diventare artigiani che scambiano le riscoperte estetiche per i nouveau riche o, se preferiscono rimanere autentici esploratori del mondo di oggi, piccoli, marginali e miserabili autoimprenditori in un mercato globale che li ignora e li riduce a mendicare alle porte dei programmi caritatevoli delle istituzioni culturali governative, se esistono, nei loro paesi.

Oggi ci troviamo di fronte a uno sconvolgimento globale che non permette più a questo "normalizzato" lasciarsi andare. La crisi, con i suoi paradossi inconciliabili tra economia, ecologia, salute pubblica e rispetto per l'umanità, ci ha chiuso in un labirinto dal quale non riusciamo più a trovare una via d'uscita. Eppure dobbiamo agire rapidamente per sopravvivere in questo vortice oscuro che accelera. Di fronte ai pericoli planetari, la spirale verticale dei filosofi postmoderni ha perso ogni credibilità. Come possono negare, come i matematici in astrofisica persistono anche nel fare, e mentre si dimostra in geologia e nelle scienze della vita, la potente singolarità della freccia del tempo nella nostra storia umana, sotto la tensione creativa tra entropia e trascuratezza, rompendo con la ripetizione darwiniana, la selezione e l'adattamento, creando divergenze irreversibili. Dobbiamo ripensare l'arte e la società, l'una come l'altra, che sono inseparabili, per cogliere nuove opportunità in questo sconvolgimento globale.

Tutto ciò che è reale è fiabesco, tutto ciò che è fiabesco è reale, ma dobbiamo saper scegliere favole che portino speranza collettiva ed evitare le allucinazioni tossiche che ci hanno portato a questa crisi mondiale che non finisce mai con la sua processione di sofferenze umane. Dobbiamo quindi porre fine al cinismo della rassegnazione postmoderna e all'irresponsabilità dell'avventurismo antropocenico, all'insignificante vagabondaggio del "tutto è arte" e alla banale deriva dell'"arte di mercato". All'arte deve essere dato un significato. All'arte deve essere dato un significato. Certo, non c'è progresso nell'arte, ma l'arte cambia il mondo.

Dallo scandalo di questa crisi emerge un'accresciuta coscienza iperumanista grazie alla moltiplicazione di hyperlink digitali che ci informano in tempo reale su scala planetaria, imponendoci l'obbligo e la responsabilità di un'arte filosofica alla ricerca di un'etica planetaria, di un tecnoumanesimo in sintonia con il nostro tempo, rispettoso del potere e della fragilità della natura, attento all'equilibrio tra uomo e natura e ai diritti umani fondamentali universali, inclusivi della nostra diversità e delle popolazioni più vulnerabili. L'etica personale e planetaria inizia con il rispetto della natura. Se non crediamo nell'Uomo, non c'è soluzione.

Hervé Fischer, maggio 2020, Montreal.

La vostra firma a sostegno di questo manifesto

Manifest voor hedendaagse kunst in het licht van de planetaire crisis

Traduction en flamand de Roger D'Hondt

Er zijn analyses en modellen in overvloed om onze "waarden"; ons politieke bestel, ons economisch, sociaal, ecologisch, cultureel, lokaal en planetaire beheer en ons individueel gedrag te veranderen, om onze volksgezondheid, onderwijs en handelspraktijken te heroverwegen en de burgermaatschappij te revaloriseren in de logica van de regeringen en de politieke bestuurders. De opties zijn vaak tegenstrijdige. Maar we moeten ook vaststellen dat er aan de kant van de kunstwereld een oorverdovende stilte heerst waardoor zij de grote afwezige zijn in dit concert van

dringende oproepen tot maatschappelijke verandering. Ook op het gebied van de kunst moet de "normaliteit" die ons naar deze planetaire catastrofe leidde, radicaal worden herzien.

Het credo van de individuele creativiteit dat "alles kunst is", geïnitieerd door Dada, Fluxus, happenings en de meest uiteenlopende installaties, heeft zijn creatieve deugden gehad, dat valt niet te ontkennen. Maar deze extreme vrijheid, die ons bevrijdde van de clichés en de alliantie tussen kunst en maatschappij aanwakkerde bereikte, onvermijdelijk, net als het avant-gardisme van de jaren zestig en zeventig een mate van individuele verzadiging, onzin en uitputting van zijn expressieve mogelijkheden. Ze leiden vandaag het elitaire publiek af en het grote publiek heeft er nooit van gehouden. Om nog maar te zwijgen over het feit dat de wereld ondertussen aanzienlijk is veranderd, wat vraagt om nieuwe artistieke uitdagingen.

De geglobaliseerde "kunstmarkt", die vaak betekenisloos en middelmatig is, is gereduceerd tot een financieel product van speculatie in handen van een paar extreem rijke verzamelaars, makers en tegelijk vernietigers van de kunst. Ze zullen barsten als iriserende zeepbellen. Het is zelfs niet meer het "zielsverwantschap" van het gedereguleerde kapitalisme dat het aankoopbeleid bepaald, maar een vulgaire investering van prinselijke families, vrijhavens en veilingen. Deze verbijsterende drift heeft de traditionele markt van verzamelaars en galeries, die trouw waren aan de kunstenaars die zij op lange termijn steunden, om zeep geholpen. Ze worden gereduceerd tot ambachtslieden die hun esthetische ontdekkingen onderhandelen voor de nieuwe rijken of, als ze liever authentieke ontdekkingsreizigers van de huidige kunstwereld willen blijven, tot kleine marginale en ellendige zelfondernemers in een wereldmarkt de hen negeert en reduceert tot bedelen voor de deuren van van culturele overheidsinstellingen en hun liefdadigheidsprogramma's, als die er al zijn.

Vandaag worden we geconfronteerd met een planetaire omwenteling die dit "genormaliseerde" loslaten niet langer toelaat. De crisis, met zijn onverzoenlijke paradoxen tussen economie, ecologie, volksgezondheid en respect voor de mensheid, heeft ons opgesloten in een labyrint waaruit we geen uitweg meer kunnen vinden. We moeten echter snel handelen om te overleven in deze versnellende donkere draaikolk. In het licht van de planetaire gevaren heeft de verticale spiraal van postmoderne filosofen alle geloofwaardigheid verloren. Hoe kunnen ze ontkennen, zoals wiskundigen in de astrofysica ook volhouden, en hoewel het wordt aangetoond in de geologie en in de menswetenschappen, dat de krachtige singulariteit van de tijd in onze humane geschiedenis, onder de creatieve spanning tussen entropie en negentropie breekt met herhaling, selectie en darwinistische aanpassing, waardoor onomkeerbare verschillen ontstaan. We moeten kunst en samenleving, die beide onafscheidelijk zijn, heroverwegen om nieuwe kansen te grijpen in deze wereldwijde ontwrichting.

Al wat echt is, is fantastisch, alles wat fantastisch is is echt, maar je moet weten hoe je de oplossingen kiest die collectieve hoop brengen en de giftige hallucinaties vermijden die ons naar deze wereldwijde crisis hebben geleid die nooit zal eindigen met zijn processie van menselijk lijden. We moeten daarom een einde maken aan het cynisme van postmoderne berusting en aan de onverantwoordelijkheid van het antropogene avonturisme, met de onbeduidende dwaling van 'alles is kunst' en met de triviale drift van de ' kunstmarkt ". Kunst moet een begrip worden, we moeten ze een betekenis geven. Natuurlijk is er geen vooruitgang in de kunst, maar kunst verandert de wereld.

Uit het schandaal van deze crisis komt een versterkte, hyperhumanistische onwetenschap naar voren dankzij de vermenigvuldiging van digitale hyperlinks die ons in realtime op wereldschaal informeren en ons de verplichting en de verantwoordelijkheid opleggen van een filosofische kunst op zoek naar een planetaire ethiek, een technohumanisme in overeenstemming met onze tijd, met respect voor de kracht en de kwetsbaarheid van de natuur, aandacht voor het evenwicht tussen mens en na-

tuur en voor de universele grondrechten van de mens, inclusief onze diversiteit en meest kwetsbare bevolkingsgroepen.

Hervé Fischer, mei 2020, Montreal.

Plaats hier uw handtekening ter ondersteuning van dit manifest

In the face of the global crisis

Analyses abound from all horizons to change our paradigms, our values, our political, economic, social, ecological, cultural, local as well as planetary governance and our individual behaviors, to rethink our practices in public health, education, trade, and to revalue civil society in the face of the overarching logic of our governments. It is all part of it, often contradictorily so. But one cannot help but hear the deafening silence of a great absentee in this concert of urgent calls for change: art. Yet in the field of art too, the "normality" that has led us to a planetary catastrophe must be profoundly rethought.

The individual creativity of "anything is art" initiated by Dada, Fluxus, the happening, the art of diverse installations, has had its creative virtues, there is no denying it. But this extreme freedom, which freed us from the clichés of art and society, and celebrated the alliance of art with life, inevitably, like the exacerbated avant-gardism of the 1960s and 1970s, reached a degree of individual whim, saturation, nonsense and exhaustion of its expressive modalities, which today divert the elitist public from it, and to which the general public has never adhered. And the world has changed considerably in the meantime, calling for new artistic commitments.

As for globalized "market art", too often meaningless and mediocre, its market fiber has reduced it to a mere financial product of speculation in the few hands of extremely rich collectors, makers and un-doers of outrageous ribs that will burst like iridescent soap bubbles. It is no longer even the "soul supplement" of the deregulated capitalism that has instrumented it, but a vulgar investment: princely facts, free ports and auctions. This bewildering drift has killed the traditional market of collectors and galleries who faithfully loved the artists they supported on a long-term basis. They are reduced to becoming artisans trading aesthetic rediscoveries for the nouveau riche or, if they prefer to remain authentic explorers of today’s world, small, marginal and miserable self-entrepreneurs in a global market that ignores them and reduces them to begging at the doors of the charitable programs of government cultural institutions, if any, in their own countries.

Today we are faced with a global upheaval that no longer allows this "normalized" letting go. The crisis, with its irreconcilable paradoxes between economy, ecology, public health and respect for mankind, has locked us in a labyrinth from which we can no longer find a way out. Yet we must act quickly to survive in this accelerating dark vortex. In the face of planetary dangers, the vertical spiral of postmodern philosophers has lost all credibility. How can they deny, as mathematicians in astrophysics also persist in doing, and while it is demonstrated in geology and the life sciences, the powerful singularity of the arrow of time in our human history, under creative tension between entropy and negentropy, breaking with Darwinian repetition, selection and adaptation, creating irreversible divergences. We need to rethink art and society, one as much as the other, which are inextricably linked, in order to seize new opportunities in this global disruption.

Everything that is real is fabulatory, everything that is fabulatory is real, but we must know how to choose fabulations that bring collective hope and avoid the toxic hallucinations that have led us to this world crisis that is never-ending with its procession of human suffering. We must therefore put an end to the cynicism of postmodern resignation as well as to the irresponsibility of anthropocene adventurism, to the insignificant wandering of "anything is art" as well as to the trivial drift of

"market art". Let’s give a sense to art. Let’s give an art to sense. There is no progress in art, but art changes the world.

From the scandal of this crisis emerges an augmented hyperhumanist consciousness thanks to the multiplication of digital hyperlinks that inform us in real time on a planetary scale, imposing on us the obligation and responsibility of a philosophical art in search of a planetary ethic, a technohumanism in tune with our times, respecting the power as well as the fragility of nature, attentive to the balance between man and nature as well as to universal fundamental human rights, inclusive of our diversity and the most vulnerable populations. The personal and planetary ethic begins with respect for nature. If we do not believe in Man, there is no solution.

Hervé Fischer, May 2020, Montreal.

Your signature to support this manifesto

Manifest voor een hedendaagse kunst in het licht van de wereldwijde crisis

Analyses zijn er in overvloed om onze paradigma’s, onze waarden, ons politiek, economisch, sociaal, ecologisch, cultureel, lokaal en planetair bestuur en ons individueel gedrag te veranderen, om onze praktijken op het gebied van volksgezondheid, onderwijs en handel te heroverwegen en om het maatschappelijk middenveld te herwaarderen ten opzichte van de overkoepelende logica van onze regeringen. Het hoort er allemaal bij, vaak tegenstrijdig. Maar men kan niet anders dan de oorverdovende stilte van een grote afwezige horen in dit concert van dringende oproepen tot verandering: de kunst. Maar ook op het gebied van de kunst moet de "normaliteit" die ons tot een planetaire catastrofe heeft geleid, grondig worden heroverwogen.

De individuele creativiteit van "alles is kunst" geïnitieerd door Dada, Fluxus, de happening, de meest uiteenlopende installaties, heeft zijn creatieve deugden gehad, dat valt niet te ontkennen. Maar deze extreme vrijheid, die ons bevrijdde van de clichés van de kunst en de maatschappij, en de alliantie van de kunst met het leven vierde, bereikte onvermijdelijk, net als het verergerde avantgardisme van de jaren zestig en zeventig, een zekere mate van individuele bevlieging, verzadiging, onzin en uitputting van haar expressieve modaliteiten, die vandaag de dag het elitaire publiek ervan afleiden, en waar het grote publiek zich nooit aan heeft gehouden. En de wereld is in de tussentijd aanzienlijk veranderd, wat vraagt om nieuwe artistieke engagementen.

Zoals bij de geglobaliseerde "Market Art", die te vaak betekenisloos en middelmatig is, heeft haar marktvezel haar gereduceerd tot een louter financieel product van speculatie in de weinige handen van extreem rijke verzamelaars, makers en onderzetters van schandelijke ribben die zullen barsten als iriserende zeepbellen. Het is niet eens meer de "zielsverwantschap" van het gedereguleerde kapitalisme dat het heeft geïnstrumenteerd, maar een vulgaire investering: prinselijke feiten, vrijhavens en veilingen. Deze verbijsterende drift heeft de traditionele markt van verzamelaars en galeries, die trouw waren aan de kunstenaars die zij op lange termijn steunden, om zeep geholpen. Ze worden gereduceerd tot ambachtslieden die esthetische herontdekkingen verhandelen voor de nouveau riche of, als ze liever authentieke ontdekkingsreizigers van de huidige wereld blijven, kleine, marginale en ellendige zelfondernemers in een wereldwijde markt die hen negeert en reduceert tot bedelen voor de deuren van de liefdadigheidsprogramma’s van de culturele overheidsinstellingen, als die er al zijn, in hun eigen land.

Vandaag de dag worden we geconfronteerd met een wereldwijde omwenteling die dit "genormaliseerd" loslaten niet langer toelaat. De crisis, met haar onverzoenlijke paradoxen tussen economie, ecologie, volksgezondheid en respect voor de mensheid, heeft ons opgesloten in een labyrint waaruit we niet langer een uitweg kunnen vinden. Toch moeten we snel handelen om te overleven in deze versnellende donkere draaikolk. De verticale spiraal van postmoderne filosofen heeft in het

licht van de gevaren van de planeten alle geloofwaardigheid verloren. Hoe kunnen ze ontkennen, zoals wiskundigen in de astrofysica ook blijven doen, en terwijl het in de geologie en de biowetenschappen wordt aangetoond, de krachtige eigenheid van de pijl van de tijd in onze menselijke geschiedenis, onder creatieve spanning tussen entropie en verwaarlozing, te breken met de Darwinistische herhaling, selectie en aanpassing, waardoor onomkeerbare verschillen ontstaan. We moeten de kunst en de maatschappij, die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, heroverwegen om nieuwe kansen in deze wereldwijde ontwrichting aan te grijpen.

Alles wat echt is, is fabulatoir, alles wat fabulatoir is, is echt, maar we moeten weten hoe we fabulaties kunnen kiezen die collectieve hoop brengen en de giftige hallucinaties vermijden die ons hebben geleid tot deze wereldcrisis die nooit eindigt met zijn optocht van menselijk lijden. We moeten dus een einde maken aan het cynisme van de postmoderne berusting en aan de onverantwoordelijkheid van het antropocene avonturisme, aan de onbeduidende zwerftocht van "alles is kunst" en aan de triviale drift van de "Market Art". Een betekenis moet geven de kunst. Een kunst moet geven de betekenis. Toegegeven, er is geen vooruitgang in de kunst, maar kunst verandert de wereld. Een betekenis moet geven de kunst.

Uit het schandaal van deze crisis komt een verhoogd, hyperhumanistisch bewustzijn naar voren dankzij de vermenigvuldiging van digitale hyperlinks die ons in real time op planetaire schaal informeren en ons de verplichting en verantwoordelijkheid opleggen van een filosofische kunst die op zoek is naar een planetaire ethiek, een technohumanisme dat past bij onze tijd, dat zowel de macht als de kwetsbaarheid van de natuur respecteert, dat aandacht heeft voor het evenwicht tussen mens en natuur en voor de universele fundamentele mensenrechten, met inbegrip van onze diversiteit en de meest kwetsbare bevolkingen. Persoonlijke en planetaire ethiek beginnen met respect voor de natuur.

Hervé Fischer, mei 2020, Montreal.

Uw handtekening ter ondersteuning van dit manifest

Manifiesto frente a la crisis mundial

Abundan los análisis desde todos los horizontes para cambiar nuestros paradigmas, nuestros valores, nuestra gobernanza política, económica, social, ecológica, cultural, local y planetaria y nuestros comportamientos individuales, para repensar nuestras prácticas en materia de salud pública, educación, comercio y para revalorizar la sociedad civil frente a la lógica dominante de nuestros gobiernos. Se habla de todo, a menudo de forma contradictoria. Pero no se puede evitar escuchar el silencio ensordecedor de un gran ausente en este concierto de urgentes llamadas al cambio: el arte. Pero también en el campo del arte, la "normalidad" que nos ha llevado a una catástrofe planetaria debe ser profundamente repensada.

La creatividad individual de "todo es arte" iniciada por Dada, Fluxus, el happening, el arte de las más diversas instalaciones, ha tenido sus virtudes creativas, no se puede negar. Pero esta libertad extrema, que nos liberó de los clichés del arte y la sociedad, y celebró la alianza del arte con la vida, inevitablemente, como las vanguardias exacerbadas de los años sesenta y setenta, alcanzó un grado de capricho individual, saturación, sinsentido y agotamiento de sus modalidades expresivas, que hoy en día desvían del mismo al público elitista, y al que el público en general nunca se ha adherido. Y el mundo ha cambiado considerablemente en el ínterin, exigiendo nuevos compromisos artísticos.

En cuanto al "market art" globalizado, con demasiada frecuencia sin sentido y mediocre, su fibra de mercado lo ha reducido a un mero producto financiero de la especulación en las pocas manos de coleccionistas extremadamente ricos, fabricantes y destructores de costillas escandalosas que estal-

larán como burbujas de jabón iridiscentes. Ya no es ni siquiera el "suplemento de alma" del capitalismo desregulado que lo ha instrumentalizado, sino una inversión vulgar: hechos principescos, puertos libres y subastas. Esta deriva desconcertante ha matado el mercado tradicional de coleccionistas y galerías que amaban fielmente a los artistas que apoyaban a largo plazo. Se ven reducidos a convertirse en artesanos que comercian con redescubrimientos estéticos para los nuevos ricos o, si prefieren seguir siendo auténticos exploradores del mundo actual, pequeños, marginales y miserables autoempresarios en un mercado global que los ignora y los reduce a mendigar a las puertas de los programas caritativos de las instituciones culturales gubernamentales, si las hay, en sus propios países.

Hoy en día nos enfrentamos a una convulsión global que ya no permite que este "normalizado" se deje llevar. La crisis, con sus paradojas irreconciliables entre la economía, la ecología, la salud pública y el respeto por el hombre, nos ha encerrado en un laberinto del que ya no podemos salir. Sin embargo, debemos actuar rápidamente para sobrevivir en este vórtice oscuro acelerado. Frente a los peligros planetarios, la espiral vertical de los filósofos posmodernos ha perdido toda credibilidad. ¿Cómo pueden negar, como también persisten en hacerlo los matemáticos de la astrofísica, y mientras se demuestra en la geología y las ciencias de la vida, la poderosa singularidad de la flecha del tiempo en nuestra historia humana, bajo la tensión creativa entre la entropía y la neguentropía, rompiendo con la repetición, selección y adaptación darwiniana, creando divergencias irreversibles. Necesitamos repensar el arte y la sociedad, tanto el uno como el otro, que son inseparables, a fin de aprovechar nuevos compromisos en esta perturbación mundial.

Todo lo que es real es fabulador, todo lo que es fabulador es real, pero debemos saber elegir fabulaciones que traigan esperanza colectiva y eviten las alucinaciones tóxicas que nos han llevado a esta crisis mundial que no tiene fin con su procesión de sufrimiento humano. Por lo tanto, debemos poner fin al cinismo de la resignación postmoderna, así como a la irresponsabilidad del aventurerismo antropoceno, al insignificante deambular "todo es arte", así como a la trivial deriva del "market art". Hay que darle un sentido al arte. Hay que darle un arte al sentido. Es cierto que no hay progreso en el arte, pero el arte cambia el mundo.

Del escándalo de esta crisis surge una conciencia aumentada e hiperhumanista gracias a la multiplicación de hipervínculos digitales que nos informan en tiempo real a escala planetaria, imponiéndonos la obligación y la responsabilidad de un arte filosófico en busca de una ética planetaria, un tecnohumanismo en sintonía con nuestra época, respetando tanto el poder como la fragilidad de la naturaleza, atento al equilibrio entre el hombre y la naturaleza así como a los derechos humanos fundamentales universales, incluyendo nuestra diversidad y las poblaciones más vulnerables. La ética personal y planetaria comienza con el respeto a la naturaleza. Si no creemos en el hombre, no hay solución.

Hervé Fischer, mayo de 2020, Montreal.

Su firma para apoyar el manifiesto

Manifest für eine zeitgemäße Kunst angesichts der globalen Krise

Es gibt zahlreiche Analysen aus allen Richtungen, um unsere Paradigmen, unsere Werte, unsere politische, wirtschaftliche, soziale, ökologische, kulturelle, lokale wie auch globale Regierungsführung und unser individuelles Verhalten zu ändern, um unsere Praktiken in den Bereichen öffentliche Gesundheit, Bildung und Handel neu zu überdenken und die Rolle der Zivilgesellschaft angesichts der oft realitätsfernen Logik unserer Regierungen aufzuwerten.

Dies betrifft alle Bereiche, manches ist auch widersprüchlich. Zwangsläufig jedoch sollte man auf das ohrenbetäubende Schweigen eines großen Abwesenden in diesem Konzert der eindrin-

glichen Appelle nach Veränderungen hören: die Kunst. Und dennoch sollte auch im Bereich der Kunst die so genannte „Normalität", die uns in eine globale Katastrophe geführt hat, grundlegend überdacht werden.

Die individuelle Kreativität des „Alles ist Kunst", begründet durch Dada, Fluxus, Happenings, verschiedenste Kunstinstallationen, hatte durchaus ihre kreativen Vorzüge, das lässt sich nicht leugnen. Aber die extreme Freiheit, die uns von künstlerischen und gesellschaftlichen Klischees befreite, hat – wie der verschärfte Avantgardismus der 1960er und 70er Jahre – einen Grad der individuellen Launen, des Überdrusses, des Unsinns und der Erschöpfung in ihren Ausdrucksformen erreicht, von denen sich das elitäre Publikum nicht mehr angesprochen fühlt und die das Massenpublikum ohnehin nie erreicht haben. Die Welt hat sich in der Zwischenzeit erheblich verändert und verlangt neues künstlerisches Engagement.

Was die globalisierte „Market Art" betrifft, die bisweilen sinnentleert und mittelmäßig ist, so wurde diese auf ein simples Finanz-Spekulations-Produkt reduziert, in den Händen einiger weniger superreicher Kunstsammler, Schöpfer und Vernichter maßloser Börsenquoten, die wie schillernde Seifenblasen zerplatzen werden. Es ist nicht einmal der Geist eines deregulierten Kapitalismus, der diese Kunst instrumentalisiert, sondern nur ein simples Investment: mit herrschaftlichem Gehabe, in zollfreie Zonen und bei Auktionen. Dieser erschreckende Niedergang hat den traditionellen Markt der Sammler und Galerien, die ihren Künstlern treu verbunden waren und sie dauerhaft unterstützten, zerstört. Die Künstler werden auf Kunsthandwerker und Händler von abgedroschener Ästhetik für Neureiche reduziert, oder, wenn sie es vorziehen authentisch die gegenwärtige Welt zu erforschen, auf kleine, unbedeutende und mittellose Selbstvermarkter in einem globalen Markt, der sie ignoriert, und sie in der Folge als Bittsteller bei Wohltätigkeitsprogrammen oder bei staatlichen Kultureinrichtungen auftreten müssen, sofern es diese überhaupt in ihrem Land gibt.

Wir stehen heute vor einem globalen Umbruch, der diese „normalisierte" Passivität nicht länger erlaubt. Die Krise mit ihren unversöhnlichen Paradoxien zwischen Ökonomie, Ökologie, öffentlichem Gesundheitswesen und Respekt vor dem Menschen hat uns in ein Labyrinth gesperrt, aus dem wir keinen Ausweg mehr finden. Doch wir müssen schnell handeln, um in diesem dunklen, immer schneller werdenden Strudel überleben zu können. Angesichts der globalen Gefahren hat die vertikale Spirale der postmodernen Philosophen jegliche Glaubwürdigkeit verloren. Wie können sie – so wie es auch Mathematiker und Astrophysiker tun – die mächtige Einzigartigkeit des „Zeitpfeils" unserer Menschheitsgeschichte leugnen, unter der schöpferischen Spannung zwischen Entropie und Negentropie, der die Wiederholung, die Darwin'sche Auslese und Anpassung durchbricht, und irreversible Divergenzen schafft. Um neue Chancen in diesem globalen Umbruch ergreifen zu können, müssen wir die Kunst und die Gesellschaft neu denken, die eine wie die andere, denn sie sind beide untrennbar miteinander verbunden.

Alles was real ist, ist fabelhaft, alles was fabelhaft ist, ist real. Wir jedoch müssen in der Lage sein, uns für Geschichten, die kollektive Hoffnungen in sich bergen, zu entscheiden und toxische Halluzinationen zu vermeiden, die uns in diese globale Krise geführt haben, die mit ihren unaufhörlichen menschlichen Leiden kein Ende findet. Wir müssen dem resignativen Zynismus der Postmoderne ebenso ein Ende setzen wie der Verantwortungslosigkeit des menschlichen Zeitalters, der belanglosen Irrfahrt von „Alles ist Kunst" ebenso wie dem Abdriften in die Trivialität der „Market Art". Sicherlich gibt es keinen Fortschritt in der Kunst, aber Kunst verändert die Welt.

Aus dem Skandal dieser Krise erwächst uns ein gesteigertes, hyperhumanistisches Bewusstsein, und zwar dank der Vielzahl digitaler Hyperlinks, die uns in Echtzeit über den gesamten Planeten informieren, und uns somit die Verpflichtung und die Verantwortung für eine philosophische Kunst auferlegen, die sich um eine globale Ethik bemüht, um einen Technohumanismus im Einklang mit unserer Zeit, eine Kunst, die sowohl die Kraft als auch die Zerbrechlichkeit der Natur respektiert, die auf das Gleichgewicht Mensch-Natur ebenso achtet wie auf die grundlegenden, universellen

Menschenrechte und die unsere Diversität und die verwundbarsten Bevölkerungsgruppen berücksichtigt. Die individuelle und die globale Ethik beginnen mit dem Respekt vor der Natur. Wenn wir nicht an den Menschen glauben, gibt es keine Lösung.

Hervé Fischer, Mai 2020, Montréal.

Ihre Unterschrift, um dieses Manifest zu unterschreiben

Manifesto online para uma arte de hoje diante da crise global

As análises abundam em todos os horizontes para mudar nossos paradigmas, nossos valores, políticos, econômicos, sociais, ecológicos, culturais, locais, bem como a governança planetária e nossos comportamentos individuais, para repensar nossas práticas em saúde pública, educação, comércio e para reavaliar a sociedade civil diante da lógica global de nossos governos. Tudo isso faz parte, muitas vezes de forma contraditória. Mas não se pode deixar de ouvir o silêncio ensurdecedor de um grande ausente neste concerto de apelos urgentes à mudança: a arte. No entanto, também no campo da arte, a "normalidade" que nos levou a uma catástrofe planetária deve ser profundamente repensada.

A criatividade individual de "tudo é arte" iniciada pelo Dada, Fluxus, o acontecimento, as mais diversas instalações da arte, teve suas virtudes criativas, não há como negá-lo. Mas esta liberdade extrema, que nos libertou dos clichês da arte e da sociedade e celebrou a aliança da arte com a vida, inevitavelmente, como o exacerbado vanguardismo dos anos 60 e 70, atingiu um grau de capricho individual, saturação, tolice e exaustão de suas modalidades expressivas, que hoje desviam o público elitista dela, e ao qual o público em geral nunca aderiu. E o mundo mudou consideravelmente nesse meio tempo, exigindo novos compromissos artísticos.

Como para o "Market Art" globalizado, muitas vezes sem sentido e medíocre, sua fibra de mercado a reduziu a um mero produto financeiro de especulação nas poucas mãos de colecionadores extremamente ricos, fabricantes e desmanchadores de costelas ultrajantes que irromperão como bolhas de sabão iridescentes. Não é mais a "alma extra" do capitalismo desregulamentado que o tem instrumentalizado, mas um investimento vulgar: fatos principescos, portos livres e leilões. Esta deriva desconcertante matou o mercado tradicional de colecionadores e galerias que amavam fielmente os artistas que eles apoiavam a longo prazo. Eles são reduzidos a se tornarem artesãos comercializando redescobertas estéticas para os novos ricos ou, se preferirem continuar sendo autênticos exploradores do mundo atual, pequenos, marginais e miseráveis auto empreendedores em um mercado global que os ignora e os reduz a mendigar às portas dos programas de caridade das instituições culturais governamentais, se houver, em seus próprios países.

Hoje estamos diante de uma convulsão global que não permite mais este abandono "normalizado". A crise, com seus irreconciliáveis paradoxos entre economia, ecologia, saúde pública e respeito pela humanidade, nos aprisionou em um labirinto do qual não podemos mais encontrar uma saída. No entanto, devemos agir rapidamente para sobreviver neste vórtice escuro e acelerado. Diante dos perigos planetários, a espiral vertical dos filósofos pós-modernos perdeu toda a credibilidade. Como eles podem negar, como os matemáticos em astrofísica também persistem em fazer, e enquanto isso é demonstrado na geologia e nas ciências da vida, a poderosa singularidade da seta do tempo em nossa história humana, sob tensão criativa entre entropia e neguentropia, rompendo com a repetição, seleção e adaptação darwiniana, criando divergências irreversíveis. Precisamos repensar a arte e a sociedade, tanto uma quanto a outra, que são inseparáveis, a fim de aproveitar novas oportunidades nesta ruptura global.

Tudo que é real é fabuloso, tudo que é fabuloso é real, mas devemos saber escolher fabulações que tragam esperança coletiva e evitem as alucinações tóxicas que nos conduziram a esta crise

mundial que é interminável com seu cortejo de sofrimento humano. Devemos, portanto, pôr fim ao cinismo da resignação pós-moderna, bem como à irresponsabilidade do adventurismo antropocênico, ao insignificante vagar "tudo é arte", bem como à deriva trivial da "Market Art". É necessário dar um sentido na arte. É necessário dar uma arte no sentido. É verdade que não há progresso na arte, mas a arte muda o mundo.

Do escândalo desta crise emerge uma consciência aumentada e hiper-humanista graças à multiplicação de hiperlinks digitais que nos informam em tempo real em escala planetária, impondo-nos a obrigação e a responsabilidade de uma arte filosófica em busca de uma ética planetária, de um tecno-humanismo em sintonia com nosso tempo, respeitando o poder e a fragilidade da natureza, atentos ao equilíbrio entre o homem e a natureza, bem como aos direitos humanos fundamentais universais, inclusive de nossa diversidade e das populações mais vulneráveis. A ética pessoal e planetária começa com o respeito à natureza. Se não acreditamos no Homem, não há solução.

Hervé Fischer, maio de 2020, Montreal.

Sua assinatura em apoio a este manifesto

Manifest dla sztuki współczesnej w obliczu globalnego kryzysu*

Traduit en polonais par Ana Rewakowicz.

Analizy obfitują w różne punkty widzenia, aby zmienić nasze paradygmaty, nasze wartości, nasze zarządzanie polityczne, ekonomiczne, społeczne, ekologiczne, kulturowe, lokalne, jak również planetarne i nasze indywidualne zachowania, aby na nowo przemyśleć nasze praktyki w dziedzinie zdrowia publicznego, edukacji, handlu i aby przewartościować społeczeństwo obywatelskie w obliczu przewrotnej logiki naszych rządów. To wszystko jest też pełne sprzeczności. Ale trzeba przy tym usłyszeć ogłuszającą ciszę wielkiego nieobecnego na tym koncercie pilnych wezwań do zmiany: sztukę. Jednak również w dziedzinie sztuki "normalność", która doprowadziła nas do katastrofy planetarnej, musi zostać dogłębnie przemyślana.

Indywidualna twórczość "wszystko jest sztuką" zainicjowana przez Dada, Fluxus, happening, czy najbardziej zróżnicowane instalacje, ma swoje twórcze zalety, nie da się temu zaprzeczyć. Ale ta skrajna wolność, która wyzwoliła nas z klisz sztuki i społeczeństwa i celebrowała sojusz sztuki z życiem, nieuchronnie – podobnie jak zaostrzony awangardyzm lat 60. i 70. – osiągnęła stopień indywidualnego kaprysu, nasycenia, nonsensu i wyczerpania swoich ekspresyjnych sposobów działania, które dziś odwracają od niej elitarną publiczność, a do których opinia publiczna nigdy się nie zastosowała. A w międzyczasie świat znacznie się zmienił, wzywając do nowych artystycznych zobowiązań.

Jeśli chodzi o zglobalizowaną „sztukę rynkową", zbyt często pozbawioną znaczenia i mierną – jej komercyjny wymiar sprowadził ją do prostego finansowego produktu spekulacji w rękach nielicznych niezwykle bogatych kolekcjonerów, twórców i różnej maści skandalistów, którzy pękną jak opalizujące bańki mydlane. Sztuka ta nie jest już nawet "dodatkiem duszy" deregulowanego kapitalizmu, który ją oprzyrządował, ale wulgarną inwestycją: książęce fakty, wolne porty i aukcje. Ten oszałamiający dryf zabił tradycyjny rynek galerii i kolekcjonerów, którzy od dawna wiernie kochali wspieranych przez siebie artystów. Zostali oni zredukowani do rzemieślniczego handlu estetycznymi wtórnościami dla nowobogackich lub – jeśli wolą pozostać autentycznymi odkrywcami dzisiejszego świata – stają się małymi, marginalnymi i ubogimi samozatrudnionymi na globalnym rynku, który je ignoruje i sprowadza do żebrania u drzwi charytatywnych programów rządowych instytucji kulturalnych, jeśli takie w ich własnych krajach istnieją.

Dziś mamy do czynienia z globalnym wstrząsem, który już nam nie pozwala na tolerowanie tej „normalizacji". Kryzys, ze swoimi niedającymi się pogodzić paradoksami pomiędzy gospodarką, ekologią, zdrowiem publicznym i szacunkiem dla ludzkości, zamknął nas w labiryncie, z którego nie możemy już znaleźć wyjścia. Musimy jednak działać szybko, aby przetrwać w tym przyspieszającym, ciemnym wirze.

W obliczu zagrożeń planetarnych, pionowa spirala postmodernistycznych filozofów straciła wszelką wiarygodność. Jak mogą oni zaprzeczać – jak czynią to także matematycy z astrofizyki, chociaż jest to widoczne w geologii i naukach przyrodniczych – potężnej osobliwości strzały czasu w naszej historii ludzkości, pod twórczym napięciem pomiędzy entropią a negentropią, zrywając z darwinowską powtarzalnością, selekcją i adaptacją, tworząc nieodwracalne rozbieżności. Musimy na nowo przemyśleć sztukę i społeczeństwo, ich nierozłączność, aby wykorzystać nowe możliwości w tym globalnym zaburzeniu.

Wszystko, co rzeczywiste, jest bajeczne, wszystko, co bajeczne, jest rzeczywiste, ale trzeba wiedzieć, jak wybrać bajki przynoszące zbiorową nadzieję i uniknąć toksycznych halucynacji, które doprowadziły nas do tego niekończącego się globalnego kryzysu z ciągiem ludzkiego cierpienia. Trzeba więc położyć kres cynizmowi postmodernistycznej rezygnacji, a także nieodpowiedzialności antropoceńskiego awanturnictwa, nieistotnemu błądzeniu „wszystko jest sztuką", a także trywialnemu dryfowaniu „sztuki rynku". Trzeba sztuce nadać sens. Oczywiście nie ma postępu w sztuce, ale sztuka zmienia świat.

Ze skandalu tego kryzysu wyłania się podwyższona, hiperhumanistyczna świadomość dzięki multiplikacji cyfrowych hiperłączy, które informują nas w czasie rzeczywistym na skalę planetarną, nakładając na nas obowiązek i odpowiedzialność sztuki filozoficznej w poszukiwaniu etyki planetarnej, technohumanizmu zgodnego z naszymi czasami, szanującego siłę i kruchość natury, dbającego o równowagę między człowiekiem a naturą, a także o uniwersalne podstawowe prawa człowieka, w tym naszą różnorodność i najbardziej wrażliwe grupy społeczne.Etyka osobista i planetarna zaczyna się od szacunku dla natury. Jeśli nie uwierzymy w Człowieka, nie będzie żadnego rozwiązania.

Hervé Fischer, maj 2020, Montreal.

Twój podpis na poparcie tego manifestu

面对全球危机的当代艺术宣言

从各**种角度分析**，**改**变我们的模式、价值观、政治、经济、社会、生态、文化、地方以及地球治理和我们的个人行为，重新思考我们在公共卫生、教育、贸易方面的做法，并在我们政府的总体逻辑面前重新评估民间社会。这都是一部分，往往是矛盾的。但是，在这场紧急呼吁变革的音乐会上，人们不禁听到了一个巨大的缺席者震耳欲聋的沉默：艺术。然而在艺术领域也是如此，必须深刻反思导致我们陷入地球灾难的 "常态"。

由**达达、**Fluxus、发生、最多样化的装置所发起的 "任何东西都是艺术"的个人创造力，都有其创造性的优点，这一点毋庸置疑。但这种极度的自由，使我们从艺术与社会的陈词滥调中解脱出来，歌颂艺术与生活的结合，不可避免地像六七十年代加剧的前卫主义一样，达到了个人的胡思乱想、饱和、无厘头的程度，其表现方式的枯竭，在今天，精英主义的公众与之分道扬镳，而普通大众却从未坚持过。而在此期间，世界已经发生了很大的变化，需要新的艺术承诺。

至于全球化的 "市场艺术 - Market Art"，往往毫无意义，平庸无奇，它的市场纤维已经使它沦为极富的收藏家、制造者和拆解者手中的少数投机金融产品，这些令人发指的肋骨将像彩虹般的肥皂泡一样破灭。它甚至不再是放松管制的资本主义工具的
"**灵魂**补充"，而是一**种庸俗的投**资：王子般的事实、自由港和拍卖。这种扑朔迷离的漂流，扼杀了传统的藏家和画廊的市场，他们忠实地爱着他们长期支持的艺术家。他们沦落为为新贵们进行审美再发现交易的工匠，或者，如果他们愿意继续成为当今世界的真实探索者，那么，他们就是全球市场中渺小的、边缘的、可悲的自我创业者，而这个市场忽视了他们，使他们沦落为在本国政府文化机构的慈善项目（如果有的话）门前乞讨。

今天，我们面临的是一场全球性的动荡，不再允许这种 "常态化"的放手。这场危机在经济、生态、公共卫生和尊重人类之间存在着不可调和的矛盾，使我们陷入了个迷宫，再也找不到出路。然而，我们必须迅速行动起来，才能在这个不断加速的黑暗漩涡中生存。在行星的危险面前，后现代哲学家的垂直螺旋已经失去了所有的可信度。他们怎么能否认，天体物理学的数学家也在坚持这样做，虽然它在地质学和生命科学中得到了证明，但我们人类历史上时间之箭的强大奇异性，在熵和忽略熵的创造性张力下，打破了达尔文的重复、选择和适应，创造了不可逆转的分歧。我们需要重新思考艺术和社会，两者一样不可分割，才能在这个全球混乱的时代抓住新的机遇。

切真实的东西都是虚构的，一切虚构的东西都是真实的，但我们必须知道如何选择能带来集体希望的虚构，避免有毒的幻觉，这些幻觉导致我们陷入这场世界危机，人类的苦难永无止境。因此，我们既要杜绝后现代认命的愤世嫉俗，也要杜绝人类时代冒险主义的不负责任，既要杜绝 "任何东西都是艺术 "的无足轻重的徘徊，也要杜绝 "市场艺术"的琐碎漂流。艺术必须被赋予意义。艺术必须被赋予意义。诚然，艺术没有进步，但艺术改变世界。

在这场危机的丑闻中，由于数字超链接的增加，出现了一种高度的、超人文主义的意识，这些超链接在全球范围内实时向我们提供信息，给我们规定了一种哲学艺术的义务和责任，以寻求一种地球伦理，一种与我们的时代相适应的技术人文主义，尊重自然的力量和脆弱性，关注人与自然之间的平衡以及普遍的基本人权，包括我们的多样性和最脆弱的人群。如果我们不相信人，如果我们不相信人。个人和地球道德从尊重自然开始。

Hervé Fischer，2020年5月，蒙特利尔。

签名支持本宣言

世界危機に直面した現代アートのマニフェスト

私たちのパラダイム、価値観、政治的、経済的、社会的、生態学的、文化的、地域的、惑星的ガバナンス、そして個人の行動を変え、公衆衛生、教育、貿易における私たちの実践を再考し、そして私たちの政府の包括的な論理に直面して市民社会を再評価するために、あらゆる地平線からの分析があふれています。それはすべてその一部であり、しばしば矛盾している。しかし、変化を求める緊急の呼びかけのこのコンサートでは、大きな不在者の耳をつんざくような沈黙を聞かずにはいられない。しかし、アートの分野においても、私たちを惑星の破局へと導いてきた「規範性」を深く考え直さなければなりません。

ダダ、フルクサス、ハプニング、最も多様なインスタレーションによって開始された「何でもアート」の個々の創造性は、その創造的な美徳を持っていた、それを否定することはできません。しかし、芸術や社会の決まり文句から解放され、芸術と生命の同盟を謳歌したこの極端な自由は、必然的に、1960年代や1970年代の悪化した前衛芸術主義のように、個人の気まぐれ、飽和、無意味、表現様式の枯渇の度合いに達し、それが今日のエリート主義者の大衆をそこからそらすことになり、一般大衆がそれに固執することは決してなかったのです。そして、その間に世界は大きく変化し、新たな芸術的コミットメントを求めています。

グローバ Market Art ル化された「マーケット・アート」については、あまりにも無意味で平凡であることが多

く、その市場の繊維は、それを極端に裕福なコレクターや、玉虫色のシャボン玉のように破裂するであろう非道な肋骨の製造者や元に戻す者の少数の手の中での単なる投機の金融商品にまで減らしてしまったのだ。それはもはや、規制緩和された資本主義を計器化した「魂の補足」ですらなく、下品な投資、すなわち、王子的事実、自由港、競売である。この不可解な漂流は、長期的に支持していたアーティストを忠実に愛していたコレクターやギャラリーの伝統的な市場を殺してしまった。彼らは、ヌーボーリッチのために美的な再発見を取引する職人になるか、あるいは今日の世界の本物の探検家であり続けることを望むならば、彼らを無視し、自国に政府の文化機関があるならば、その慈善プログラムの門前で物乞いをすることに追いやられてしまうグローバルな市場の中で、小さく、限界的で、惨めな自己起業家になってしまうのです。

今日、私たちは、もはやこの「正常化された」手放すことを許さない世界的な激動に直面しています。経済、エコロジー、公衆衛生、人類尊重の間にある不可解なパラドックスを持つ危機は、もはや出口を見出すことができない迷宮に私たちを閉じ込めてしまった。しかし、この加速する暗黒の渦の中で生き残るためには、早急に行動しなければなりません。惑星の危険に直面して、ポストモダンの哲学者たちの垂直螺旋は、すべての信憑性を失ってしまった。天体物理学の数学者たちもそうし続けているように、それが地質学や生命科学で実証されている間に、エントロピーとネグレクトロピーの間の創造的緊張の下で、人間の歴史の中で時間の矢の強力な特異性は、ダーウィンの繰り返し、選択と適応と破れ、不可逆的な発散を生み出していることを、彼らはどのようにして否定することができるでしょうか。この世界的な混乱の中で新たなチャンスを掴むためには、アートと社会という、切っても切れない関係にあるものを見直す必要があります。

現実のものはすべて捏造で　Market　Art
あり、捏造されたものはすべて現実のものですが、私たちは集団的な希望をもたらす捏造を選択し、人間の苦しみの行列で終わりのないこの世界の危機に私たちを導いた有毒な幻覚を避ける方法を知らなければなりません。したがって私たちは、ポストモダンの諦観のシニシズムや、アントロポセンの冒険主義の無責任さ、「何でもアート」の取るに足らない放浪や、「市場アート」の些細な漂流に終止符を打たなければならないのです。芸術には意味を与えなければならない。芸術には意味が与えられなければならない。芸術に進歩はないことは認めるが、芸術は世界を変える。

この危機のスキャンダルからは、惑星規模でリアルタイムに私たちに情報を提供してくれるデジタル・ハイパーリンクの増殖により、超ヒューマニズム的な意識が高まり、私たちに惑星倫理を求める哲学的芸術、現代と同調したテクノヒューマニズムの義務と責任を課しています。個人的・惑星的倫理は、自然を尊重することから始まります。

ヘルヴェ・フィッシャー 2020年5月、モントリオール

このマニフェストを支持する署名

M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditorial : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

ART versus SOCIÉTÉ : soumission ou divergence ?
Vol.18 n.02 Mai Août 2020
Sous la direction d'Hervé Fischer

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catane (Italie)

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie